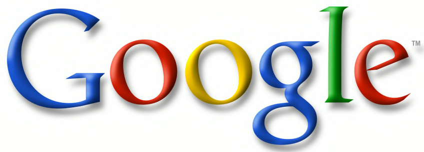


Medeltidsdra... i Frankrike

Johan Mortensen

SCENEN I VALENCIENNES ÅR 1547. (Se sidan 142.)

Populärt vetenskapliga föreläsningar vid Göteborgs Högskola
IX

MEDELTIDSDRAMAT

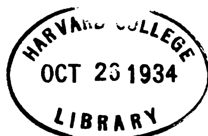
I

FRANKRIKE

AF

JOHAN MORTENSEN

GÖTEBORG
WETTERGREN & KERBER
1899



Wald. Zachrissons Boktryckeri, Göteborg.
Printed in

ÖFVERSIKT AF INNEHÅLLET.

INLEDNING.

FÖRSTA AFDELNINGEN.

Det allvarliga medeltidsdramat.

ANDRA AFDELNINGEN.

Det komiska dramat.

INLEDNING.

Dramat är en af de egendomligaste och rikast utvecklade arterna inom medeltidslitteraturen, och knappast under någon annan period, icke ens under den grekiska tragediens och komediens stormaktsdagar har väl uppförandet af skådespel omfattats med ett så lefvande intresse af alla stånd och klasser. Man spelade under medeltiden icke ofta och icke regelbundet, men när det skedde, var det en verklig folkfest. Landtborna öfvergåfvo då sina arbeten och sökte in till staden, där all affärsverksamhet afstannade; hela befolkningen sammanströmmade då till den plats, där man för tillfället uppfört teatern, och de öfriga delarne af staden lågo så öfvergifna och folktomma, att vakter mången gång måste utsättas, för att tjufvar ej skulle begagna sig af det gynnsamma tillfället. På platsen framför den estrad, på hvilken spelades, trängdes den lägre befolkningen; i de kringliggande husens fönster, hvilka voro smyckade med rika väfnader, samlades traktens och stadens förnämiteter. Stolta riddare, lärda klerker, adelsdamer, hvilka dagen till ära sluppit ut från de ensliga slotten, där

eljest deras lif förflöt i dagligt enahanda, rika borgarfruar, stadens styresmän, ja ofta konungen med sitt hof hedrade dessa spel med sin närvaro. Intet kunde under medeltiden göra räkning på så allmänt deltagande som en teaterföreställning eller en kyrkofest.

Att dramat under dessa tider var så folkkärt beror i mycket redan därpå, att tillfällena till kunskapers inhämtande och andlig vederkvickelse då ej voro så talrika som under antiken eller senare tider. I ej ringa mån vidmakthölls intresset för skådespelen äfven af den omständigheten, att borgarne själfva anordnade och spelade sina dramer; teatern var nämligen ännu ej en institution för sig, och yrkesskådespelare funnos icke. Det blef en hederssak för staden eller korporationen att göra sin sak så väl som möjligt, och hvar och en var på sitt sätt verksam för uppnåendet af ett godt resultat.

Men hufvudorsaken till medeltidsdramats popularitet ligger dock i själfva detta dramas egen karakter: det gaf ett lefvande uttryck åt allt hvad som rörde sig i samhället. Uti farserna och andra arter af komiskt drama återfann medeltidsborgaren sitt hvardagslif, uppfattadt med liflig realism och återgifvet med uppsluppet lynne. Men framför allt var det det allvarliga dramat, hvilket speglade själfva tidens hufvudintresse: religionen, omfattad med lika ifver af den högste som den lägste. Ty det icke minst egendomliga vid det allvarliga medeltidsdramat är, att det är religiöst till hela sin

anda. Det var ej då som under en senare tid, att teatern och kyrkan betraktade hvarandra som fiender. Tvärtom var det allvarliga medeltidsdramat en kyrkans lydiga tjänarinna. Det hade framgått ur de kyrkliga ceremonierna, och det bibehöll ända fram till renässansens brytningstid en öfvervägande religiös karakter och tjänade kyrkliga syften. På en tid, då endast ett fåtal genom egen läsning kunde lära känna kristendomens läror, bibelns berättelser eller de fromma legendernas innehåll, var det ej minst genom teatern, som läran inpräntades i folkets sinnen. Dess uppgift var nämligen att med den största möjliga åskådlighet *bevisa* en trosläras sanning eller framställa en serie af bibliska eller legendariska händelser. Också betraktades uppförandet af ett mysterium såsom en helig handling, hvilken vanligen inleddes med en predikan och afslutades med ett *te deum* eller ett kyrkobesök. Ofta utdelades syndaförlåtelse för kortare eller längre tid åt den, som troget bevistade dylika föreställningar, hvilka stundom varade dagar eller veckor.

Det är sådana förhållanden, som göra medeltidsdramat så värdefullt i kulturhistoriskt afseende. Hvad folket tänkte och drömde, dess fröjder och lidanden, dess egendomliga sätt att uppfatta kristendomen står där kanske tydligare skrifvet än i någon annan art af tidens litteratur. Och det är äfven i dramerna, som man finner alla dessa smådrag, alla dessa detaljer, som visa huru lifvet lefdes i

hvardagslag, hvilka tidens krönikor endast sparsamt meddela, och hvilka dock äro nödvändiga för att få en åskådlig föreställning om en periods historia.

Mindre gynnsam måste domen öfver denna tids dramatik blifva från estetisk synpunkt. Redan diktionen är oftast bristfällig, hvilket kanske ej är så egendomligt, då dessa dramer i viss mån äro tillfällighetsalster: de skrefvos oftast för att blott en gång uppföras. Allvarligare är frånvaron af all koncentration. Deras längd är oftast oerhörd — dramer på 20—30 tusen verser äro ingen sällsynthet — och kompositionen är lös och saknar perspektiv. Om karakterssteckning i modern mening kan knappast talas. Och likväl finnas dramer, hvilka genom sin naiva realism eller sitt glödande patos fullväl förtjäna en plats vid sidan om moderna mästerverk.

Litteraturhistoriskt är detta drama af stor betydelse. Det är nämligen moderdramat för två klassiska teatrar i Europa. Vill man helt förstå ett drama af Shakspeare eller af Lope de Vega, vill man bilda sig en i allo klar och fullständig föreställning om det klassiska dramats historia i England och Spanien, så måste man också känna medeltidsdramat i alla dess egendomligheter. Ty i hela sin scenanordning, till hela sin teknik äro renässansdramaturgerna i dessa båda länder omedelbara fortsättare af medeltidsdramats traditioner.

Denna egendomliga form af drama, som medeltiden utbildade, och hvilken står i den skarpaste motsättning till den grekiska och franskt klassiska

tragedien, var spridd öfver hela Europa. Till och med i det aflägsna Sverige hafva dylika dramer uppförts. I Tyskland, i Spanien, i Italien och England har det spelat en större eller mindre roll. Men i Frankrike har det sitt ursprung, och här fick det äfven sin fylligaste och rikaste utbildning. Det är i detta sistnämnda land, som man finner de flesta minnesmärkena bevarade af denna urgamla, nationella dramatik, och det är också där, som man kan bilda sig den riktigaste föreställningen, om hvad det en gång varit.

Det allvarliga medeltidsdramat står således som ett säreget helt för sig. Men inom detsamma kan man urskilja många olika utvecklingsstadier, flere olika arter, och innan vi steg för steg följa det i dess historia, torde det vara lämpligt att i korta drag påpeka de förändringar det genomlupit, för att hufvudlinierna i den följande skildringen så mycket lättare må fasthållas.

Den äldsta formen af medeltidsdramat skrefs på latin, spelades i kyrkan af präster i omedelbart samband med gudstjensten (liturgien), hvarför det äfven kallas *Det liturgiska dramat.*

Ur detta framgick bibeldramat på vulgärspråk (franska), det senare s. k. *Mysteriet.*

Tidigt hade man emellertid äfven börjat hämta ämnen ur helgonens lif eller den öfriga legendlitteraturen, och som dessa dramer vanligen sätta i scen ett eller annat underverk, sammanfattas de lämpligast under benämningen *Mirakelspel.*

Mot slutet af trettonhundratalet uppstod en ny och mycket egendomlig art af drama, nämligen *Moraliteten*, d. v. s. ett drama, hvilket ej lade hufvudvikten på att religiöst uppbygga, utan endast sträfvade, såsom namnet också angifver, att moraliskt förbättra meniskans vandel genom att visa henne lastens följder och dygdens belöning. I sin mest karakteristiska form är det ett allegoriserande drama, ity att de flesta eller alla uppträdande äro personifierade begrepp, såsom Girigheten, Vällusten, Välgörenheten o. s. v. Men äfven en annan art af moraliteter finnas, de s. k. *Histoires*, i hvilka högst få allegoriska väsen förekomma och moralen inskärpes blott genom själfva det sedolärande innehållet. Till tonen är moraliteten än allvarlig, än komisk (satirisk). Utvecklingshistoriskt motsvarar den närmast förra århundradets sedekomedi eller våra dagars skådespel, och i medeltidsdramats historia betecknar det brytningen med de kyrkliga traditionerna.

Ungefär samtidigt med moralitetens framträdande, således vid en tidpunkt, då den egentliga medeltiden redan var afslutad, började man äfven hämta ämnen till dramat ur rent världsliga källor, ur krönikor, riddaredikter, noveller o. s. v. och på detta sätt uppstod en grupp af dramer, i hvilka det religiösa elementet liksom i moraliteten ej längre spelade någon roll. Dessa *Profanmysterier*, äro intressanta, så till vida som de jämte moraliteterna bilda en öfvergång till renässansens rent världsliga drama.

Det allvarliga medeltidsdramat är således till sitt ursprung och sin allmänna karakter ett religiöst drama, men i sin utveckling närmar det sig gradvis det profana.

Det komiska dramats ursprung och utveckling ligger långt mindre klart för våra ögon. Här må det vara nog att erinra om, att det lämpligast uppdelas i följande arter: *Sermon joyeux* (narrpredikan), *Monologen, Sottie* (narrspelet), *Farsen* och *Moraliteten,* hvilken senare, såsom ofvan antydts, äfven var af komisk art.

Det är dessa olika arter af medeltidsdrama, hvilka i det följande något närmare skola skärskådas. Jag skall först följa det allvarliga medeltidsdramat i dess historiska utveckling, derefter yttra något närmare om dess komposition, dess egendomliga iscensättning och teaterförhållande i allmänhet, samt slutligen antyda de förhållanden, under hvilka det slutligen, då renässansen bröt in, gick under och upphörde att existera. Till denna framställning skall så ansluta sig en kortare öfversikt af medeltidens komiska drama.

FÖRSTA AFDELNINGEN

DET ALLVARLIGA DRAMAT

I.

Om man en midsommarafton i våra dagar går fram öfver det stora fält, hvilket utbreder sig framför Laterankyrkan i Rom, har man tillfälle att åse en egendomlig folkfest. Allt hvad som kan gå och stå, män, kvinnor och barn, hafva denna afton samlats på den stora platsen. Somliga lägra sig vid uppgjorda eldar, vid hvilka de tillreda sina födoämnen, dricka sitt vin, slå på gitarren eller spela morra. Andra hafva slagit sig ned vid de långa bord, som finnas i grannskapet, och vid hvilka alla årstidens läckerheter utbjudas till salu, såsom färska mandlar och sniglar; helstekta svin svänga färdiga på spetten. Skaror af utklädda män och kvinnor draga, företrädda af musik, i procession öfver fältet och tillställa hvarjehanda upptåg. Man kittlar hvarandra med de långa lökstänglar, hvilka bäras af alla deltagare i festen; man ringer hvarandra in i öronen med de små lerklockor, hvilka på denna dag säljas på alla Roms gator. Också fylles luften af ett örondöfvande sorl på denna af tjärbloss, eldar och brokiga lyktor upplysta plats. Klockornas enformiga pinglande afbrytes af

sång, skrik, trumslag och gälla trumpetstötar. På alla kringliggande osterior spela musikkårer, och dansen går, tills den nya dagen bryter in. Och detta brokiga och glada lif fortsätter sig öfver en stor del af Rom bort öfver platsen vid Santa Maria Maggiore ned mot Corson och varar hela natten.

Någon egentlig backanalisk karakter äger denna fest icke. Synbart går allt ganska fredligt till och utan vildhet. Visserligen är det sant, att genomögnar man nästa dag tidningarnes rättegångsafdelning, så finner man, att under nattens lopp mer än ett blodigt drama utspelats, och vanligen är det kärleken eller spelet, som bär skulden därför. Men sådant händer öfverallt i södern, då folket firar fest. Hvad man däremot med bestämdhet kan säga är, att denna fest icke äger någon kristlig karakter, och dock är det aftonen före en af romerska kyrkans största helgdagar, som den firas. I själfva verket är det ej heller Johannes döparen, som folket denna afton minnes — festen är endast en sista kvarlefva af den gamla hedniska midsommarfesten, endast en matt kopia af de backanaliska orgier, hvilka ännu under kristendomens första århundraden firades, då sommaren stod i sitt flor. Lökstänglarne, årstidens frukter, hvilka utbjudas, äro endast symboler på att sommarens fruktbara tid nu är återkommen.

Vildare tillgår det ännu i våra dagar vid vissa dylika kristna festaftnar i den grekiskt katolska kyrkan. Så t. ex. berättar en resande följande om

julaftonens firande i Bethlehem: »Längs den mur, som skiljer kyrkans kor från skeppet, sutto på golfvet mödrar och gåfvo sina barn di, och rundt om i kyrkan hade mängden fördelat sig i larmande grupper. Utifrån koret hördes visserligen mässan, men ingen lyssnade till densamma. Barnen förföljde hvarandra i hvirflande lek hän öfver kyrkogolfvet, männen skreko och larmade, som om de varit besatta, och här och där såg jag kvinnor taga hvarandra i händerna och bereda sig till att uppföra en ringdans. Min dragoman hviskade till mig, att det knappast var rådligt att längre förblifva i kyrkan, då ofta och ganska oväntadt vilda utbrott af fanatism och andra excesser kunde äga rum, som icke voro lämpliga att ses af kvinnliga ögon».

En annan resande har fortsatt skildringen och skrifver: »Längre fram på natten, då Kristusbarnet närmade sig (buret i procession), började mängden att utstöta vilda rop, blåsa i trumpeter och slå med kastanjetter; en kör af kvinnor dansade till pukors larm och beskrefvo i dansen långa kretsar genom hela kyrkan, klappade i händerna och jublade af alla lifvets krafter.» Jag måste afbryta skildringen af de vidare excesser, som en dylik julnatt försiggå i Bethlehemskyrkan, men redan det anförda kan vara nog för att gifva en föreställning om deras hedniska karakter. Den fest, som man julafton firar i Bethlehem, påminner i mångt och mycket om de ceremonier, hvarmed man under antikens dagar hedrade Dionysos och Aphrodite.

Om ännu i våra dagar fester, hvilka gälla för kristna, kunna högtidlighållas med dylika hedniska ceremonier; om man ännu efter en nära tvåtusenårig kristlig civilisation ej lyckats utrota alla spår af den antika religionen, så kan man förstå, med hvilka svårigheter den äldsta kristna kyrkans män hade att kämpa. Folken hade visserligen anammat dopet, de voro i det yttre kristna, men i sina seder ännu hedningar. Med alla medel sökte kyrkan att utrota detta hedniska sinnelag.

Särskildt mot en form af hednisk styggelse kämpade den länge förgäfves: mot skådespelen. På många ställen i det västromerska riket reste sig amfiteatrarne, och ännu uppfördes der blodiga drabbningar eller sedeslösa mimer. Huru dundrade ej kyrkofäderna mot dessa skådespel! Huru sökte ej påfvar och koncilier att med lagparagrafver förbjuda folket att åse dessa hedniska förlustelser! Man sökte åtminstone att hålla de nyomvända, hvilka ännu ej voro tillräckligt stadgade i sin tro, och prästerna, hvilka borde vara ett föredöme för det öfriga folket, borta från föreställningarne. Men icke ens detta lyckades. Alltjämt måste kyrkan med klagan och suckan erkänna, att alla klasser af menigheten hellre strömmade till en cirkus än till kyrkan.

Och sådant var ej minst förhållandet på de stora kristna festdagarne. Ty många af dessa hade man förlagt till de tider, på hvilka de gamla hedniska festerna firats och firades, naturligtvis i tanke, att den kristna kyrkofesten skulle locka folket från

den hedniska gudadyrkan. Så t. ex. firades julen på samma tid som de romerska saturnalierna.

Men följden var länge en helt annan än kyrkan väntat: just vid dessa tider vaknade som vildast all folkets slumrande, hedniska lifsglädje.

Det var dylika förhållanden, hvilka hufvudsakligen bidrogo till, att man alltmera utvecklade den ursprungligen enkla kristna gudstjensten och sökte att äfven af den göra ett skådespel, som kunde fägna folkmassan och locka den till kyrkorna. I äldsta tider hade den försmått alla plastiska element; den hade ägt en rent judisk karakter och endast bestått af uppläsningar och enkla sånger. Nu däremot sträfvade man på alla sätt att göra den till ett så sinnligt och åskådligt uttryck som möjligt af lärans sanningar. Musik, rika körsånger, processioner gåfvo småningom åt hela gudstjensten en symboliskt dramatisk karakter.

Det liturgiska dramats framkomst är endast den yttersta konsekvensen af hela detta liturgiens sträfvande att göra kristendomens läror åskådliga och lättfattliga för folket. Närmast framgick dramat ur en viss art af växelsånger, hvilka rikligt användes i gudstjänsten, de s. k. *antifonerna*, d. v. s. växelsånger, som afsjöngos af två olika körer, hvilka voro uppställda midt emot hvarandra.

En dylik antifon sjöng man t. ex. på påskdagsmorgonen. Den ena kören uppstämde:

Hvem söken I uti grafven, o Kristne!

Och den andra kören svarade:

Jesus Nazarenus, som för oss uppstånden är. o. s. v.

I sången skildrades således samma händelse, hvilken strax förut upplästs i dagens bibeltext.

Här var således redan i viss mån på dramatiskt sätt framställd den scen, hvilken enligt bibelns berättelse på tredje dagen efter Kristi död försiggått vid grafven. Snart nog fördelade man de olika bibelverserna på olika solosångare i körerna; man markerade uppe i koret eller i skeppen de olika lokaliteter, där handlingen skulle tilldraga sig: så t. ex. lät man altaret föreställa Kristi graf eller anordnade bakom detsamma Jesusbarnets krubba. Och därmed var den första enkla formen för ett kristligt drama färdig.

I öfversättning meddelas här ett dylikt litet drama, hvilket spelades på påskdagsmorgonen. Det är just en utveckling af den antifon, som nyss anförts, och det framställer, huru de tre kvinnorna på påskdagsmorgonen begifva sig till grafven, där de söka Kristus; men de finna honom icke, ty han är redan uppstånden. Det lyder som följer:

Tre präster, iförda mässkjortor och med dok öfver hufvudet och rökelsekar i händerna, inträda i koret. De föreställa *de tre Mariorna*. Under det att de långsamt och med sänkta hufvuden närma sig grafven, sjunga de unisont:

Ho skall välta oss stenen ifrån grafvens dörr?

En hvitklädd korgosse, som föreställer *ängeln* och i handen bär ett sädesax, möter dem nu framför grafven och säger:

Hvem söken I, O kristna?

De tre Mariorna svara:

Jesus Nazarenus, som korsfäst är.

Då yttrar *Ängeln:*

Han är icke här; han är uppstånden, såsom han eder sagt hafver; kommen och sen rummet, der Herren var lagd uti. Men gån bort och sägen hans lärjungar och Petrus, att han är uppstånden.

Sedan han visat dem grafven, aflägsnar sig ängeln hastigt. Tvenne präster (föreställande *änglar*), iförda hvita dräkter och sittande inuti grafven, säga:

Kvinna, hvarför gråter du?

Maria Magdalena (den mellersta af de tre kvinnorna) svarar:

De hafva tagit bort min Herre, och jag vet icke, hvar de hafva lagt honom.

De två Änglarne säga:

Hvi söken I den lefvande ibland de döda. Han är icke här, han är uppstånden. Kommen ihåg, huru han sade eder, då han ännu var i Galiléen, sägande: Människones son måste öfverantvardas i syndiga människors händer och korsfästas och uppstå på tredje dagen.

De tre Mariorna kyssa grafven och aflägsna sig. Emellertid möter dem vid altarets vänstra hörn en präst, som är klädd i en hvit stola och i handen bär ett kors. Han föreställer *Kristus* och säger:

Kvinna, hvarför gråter du? Hvem söker du?

Maria Magdalena säger:

Herre, hafver du burit honom bort, säg mig, hvar du hafver lagt honom, och jag vill taga honom.

Då sträcker *Kristus* emot henne korset och säger:

Maria!

Då *Maria Magdalena* hör stämman, igenkänner hon Kristus och med hög röst ropar hon:

Rabbuni;

Kristus sträcker afvärjande ut handen och säger:

Kvinna! kom icke vid mig, ty jag är ännu icke uppfaren till min fader; men gå till mina bröder och säg dem: Jag far upp till min fader och eder fader, och till min Gud och eder Gud.

Därefter buga sig *kvinnorna*, glada öfver budskapet, inför altaret och, vända mot koret, sjunga de denna vers:

Halleluja! Herren är uppstånden, Kristus, Guds son.

Därmed slutar dramat. Den tjänstförrättande prästen träder fram för altaret och svängande rökelsekaret uppstämmer han: *Te deum laudamus* (O Gud vi lofve dig).

Detta lilla drama kan stå som ett typiskt exempel på huru de liturgiska dramerna voro beskaffade och huru de spelades.

Som man ser, följde man nästan ord för ord bibeltexten och vidtog endast sådana förändringar, som voro absolut nödvändiga. Vill man bilda sig en lefvande föreställning om det intryck, som ett dylikt drama gjorde på åhörarne, bör man ej glömma, att de uppfördes med musik och, enligt kännares utsago, en musik, som var af en synnerligen upphöjd och vacker karakter. Äfven sånger, högstämda latinska hymner, afbröto med sina melodiösa verser för ett ögonblick recitativet.

Låtom oss ännu en gång kasta en blick på skådespelet däruppe i det med mosaiker brokigt

utsmyckade koret. Vaxljusens fladdrande lågor kasta sitt gula sken öfver de officierandes hvita kåpor och glimma matt mot kapitelmedlemmarnes guldbroderade dräkter. Sidoskeppen och absiden ligga däremot i mystiskt halfdunkel. Och ut ur dunklet framskrida de tre prästerna i sina hvita kåpor, svängande sina rökelsekäril. Därpå intonerar musiken, och i högtidlig ton framsjunga de sina latinska bibelverser. Så uppstämmer kören en af dessa gammalkristna hymner, hvars innehåll är så andaktsbjudande, och hvars melodiösa rytmer med sitt smeksamma välljud vagga sinnena till hvila. Därefter visa sig de båda änglarne vid grafven, och slutligen uppenbarar sig mästaren sjelf, ännu med något af grafvens hemlighetsfullhet öfver sig. Säkerligen, i denna omgifning, med denna iscensättning, beledsagad af musik, måste bibelordet i sitt enkla majestät hafva kommit till full rätt, och om äfven handlingen i dramatiskt afseende är torftig, så äro dock händelserna så betydelsefulla, att hela skådespelet måste hafva gjort ett outplånligt intryck på menigheten nedanför altartrappan.

Snart nog hade hvarje ej blott större utan äfven mindre festdag sitt drama. Så t. ex. uppförde man på juldagen ett drama, som förestälde *Herdarnes tillbedjan af Jesusbarnet.* Bakom altaret hade man då anordnat en krubba med en bild af den heliga jungfrun och Jesusbarnet. Dramat började med att en korgosse, som föreställde en ängel, framträdde och förkunnade, att Jesus var född. Därefter kommo

herdarne och tillbådo barnet, och uppe i kyrkans hvalf uppstämde en kör af änglar: *Ära vare Gud i höjden.* På menlösa barns dag (28 december) framställdes det *Betlehemitiska barnamordet*, i hvilket Rachel, den judiska modern, begråter sina späda. På trettondedagen visade man för folket *De heliga tre konungars tillbedjan*. På Maria bebådelsedag visade sig ängeln och förkunnade för jungfrun, att hon skulle föda världens frälsare. Vid påsken var *Uppståndelsedramat* det förnämsta. Däremot framställde man först längre fram scener ur Kristi passionshistoria.

Af det föregående kan man möjligen få den föreställningen, att alla dessa dramer öfver de olika bibeltexterna voro författade en gång för alla, och att hvart och ett af dem uppförts på en mångfald olika ställen. Men så är långt ifrån fallet. Snarare kan man säga, att hvarje kyrka haft sin speciella text, och ännu i dag äga vi kvar en mångfald olika redaktioner af dessa dramer. Om dessa äfven i hufvudsak äro lika, afvika de dock, efter ort och tid, i många afseenden från hvarandra. Ju mera omtyckt ett drama var eller ju centralare dess ställning till kulten, desto större förvandlingar var det också underkastadt, och ofta uppstodo på detta sätt ur urprungligen ett drama under tidernas lopp flere nya. Och dessa nya dramer visade så åter en tendens att förena sig.

Ett ganska intressant exempel på denna utveckling är ett gammalt juldrama, kalladt *Profeterna*.

Ursprungligen var det en dramatisering af en predikan, som under medeltiden var mycket omtyckt och falskeligen utgafs för att vara författad af kyrkofadern Augustinus. Predikanten frammanade successivt tretton olika profeter för att vittna om Kristi tillkommelse, och bland dessa uppträdde äfven Vergilius och Sibyllan, hvilka ju under medeltiden äfven ansågos hafva profeterat om Kristus. Sedan denna predikan dramatiserats, ökades emellertid profetraden, så att den slutligen bestod af tjugosju stycken. Bland dessa förekom då äfven Bileams åsna, hvars närvaro uppe i kyrkokoret, som man lätt kan tänka sig, helt lade beslag på mängdens uppmärksamhet. Också gaf denna situation inom kort namn åt hela dramat, och åsnan, som ursprungligen spelat en särdeles blygsam roll, blef snart hufvudpersonen vid den så berömda och så beryktade *Festus asinorum,* åsnefesten, hvilken firades under julveckan. Äfven andra situationer utvidgade sig; så t. ex. framställdes snart i samband med Nebukadnezars profetia scenen med de tre männen i den brinnande ugnen. Till slut blef emellertid dramat på detta sätt för vidlyftigt, och åtskilliga af episoderna afskiljdes och bildade själfständiga dramer. Så t. ex. gå tvänne dramer, hvilka behandla profeten Daniels lif, tillbaka till profetdramat.

Men som vi hafva sett, hade äfven andra juldramer själfständigt uppstått vid sidan om profetdramat. Man spelade t. ex. på Juldagen *Herdarnes tillbedjan,* på menlösa barns dag *Rachel,* på trettonde-

dagen *De heliga tre konungar*. Dessa tre dramer visa en tendens att förena sig och bilda ett enda drama om Kristi födelse. Men för att få handlingen fylligare tillade man ytterligare ett drama om bebådelsen, hvilket ursprüngligen var afsedt att uppföras på Marie bebådelsedag. Slutligen inledde man dramat med profetprocessionen, i hvilken just betydelsen af hela den följande handlingen antydes. Denna form af drama föreligger färdig i *La Nativité du Christ,* bevarad i ett manuskript i München från 12-hundratalet.

Men därmed är långt ifrån profetdramats roll utspelad: det går igen under hela medeltiden och dess slutliga uppgift blir, såsom vi skola se, att utgöra en förbindelseled mellan dramerna ur det gamla och det nya testamentet.

Äfven i påskdramernas förhållande till hvarandra kan man spåra en liknande utveckling, om ock ej så tydligt som vid profetdramat Samlingen af de olika dramerna försiggår här först vid medeltidens slut, sedan dramat för längesedan antagit en folklig karakter. En af de äldsta och ständigt återkommande scenerna i påskcykeln, hvilken man kan spåra tillbaka ända till en antifon från niohundratalet, är *De tre kvinnornas gång till grafven;* till denna scen fogas så fortsättningen, huru apostlarne Petrus och Johannes springa i kapp till grafven. Såsom fristående drama ansluter sig härtill *Lärjungarne i Emaus.* Flera af scenerna i dessa dramer erhöllo tidigt en rik utbildning, men till någon

verklig sammansmältning kom det först långt senare.

Scener ur Kristi lif på jorden framställdes däremot icke ofta under dessa äldre tider, då dramat ännu omedelbart anslöt sig till gudstjänsten; oftast uppfördes *Lazari uppväckelse.* I en *Passion,* hvilken föreligger i manuskript från tolfhundratalet, har man dock en genomgående framställning af hela frälsarens pinohistoria.

Liturgiska dramer af ofvan beskrifna karakter funnos redan på niohundratalet, och man fortsatte att spela dem under hela medeltiden, ja på många ställen långt in i nyare tid. Men mot slutet af tolfhundratalet upphörde man att skrifva nya: ämnena voro uttömda, formerna fastställda och läto icke längre variera sig. Den vidare utvecklingen gick i en annan riktning, som förde dramat bort ifrån kyrkans omedelbara inflytande.

De äldsta af dessa liturgiska dramer följde ord för ord bibelns framställning; de voro skrifna på latin, kyrkans språk, och på prosa. Snart nog började man emellertid versifiera dem och redan härmed kom större frihet i behandlingen. Men redan under elfvahundratalet förstods ej längre latinet af de obildade, och som afsikten med dessa dramer framför allt var att gifva folket en åskådlig framställning af den heliga historien, så började man då att skrifva dessa dramer på folkets språk, franskan. I början uppträdde detta endast förstulet och vid sidan om latinet, men småningom bredde det ut sig,

tills det slutligen omfattade hela dramat. Och med denna språkliga förändring sprängdes den gamla formen. Man aflägsnade sig från bibeltexten, man utmålade detaljerna bredare och tillade fritt uppfunna scener. Och nu var det äfven som man började låta den allvarliga handlingen afbrytas af komiska intermezzon. Dramat fick en folklig karakter och passade icke längre för kyrkan.

De senare utvecklingarne af det påskdrama, hvilket här ofvan omnämnts, och som skildrar de tre kvinnornas gång till grafven, kan gifva en föreställning om, huru man insmugglade dylika komiska scener i den allvarliga handlingen. I bibeln berättas att de tre kvinnorna på vägen till grafven köpte rökelse. Hvar de köpte den och huru de köpte den, omnämnes däremot icke. I flere af de dramer, som behandla detta ämne införes emellertid en köpman, hos hvilken kvinnorna köpa sitt förråd af vällukter; snart beledsagas han af sin dräng och sin hustru, och det hela utvecklar sig till en verklig marknadsscen, i hvilken kvinnorna vidt och bredt förhandla med köpmannen. Dylika scener voro naturligen för dramats vidare utveckling af stor betydelse, men från kyrklig synpunkt kunde de ej betraktas såsom något framsteg: de tjänade ej längre något uppbyggligt syfte.

Man har sagt, att kyrkan icke längre öppnade sina portar för dramat, emedan det icke längre skrefs på latin och således icke längre passade in i den öfriga latinska ritualen. Men så är långt ifrån fallet.

Redan många rent liturgiska dramer äro åtminstone delvis skrifna på franska. Det äldsta exemplet därpå är det gamla juldramat om *De visa och de fåvitska jungfrurna,* och hela medeltiden igenom uppfördes uti kyrkorna dramer, skrifna på franska.

Om dramat utstöttes ur kyrkan, så berodde detta på en annan omständighet. Vi hafva sett, huru man i dessa dramer alltmera sträfvade att behandla en längre följd af bibelhändelser. Därigenom utvidgades dramerna högst betydligt, och från att hafva varit små intermezzon uti gudstjensten, höllo de snart på att blifva hufvudbeståndsdelen. De fordrade en vidlyftigare iscensättning, flere agerande och större apparat än kyrkan kunde åstadkomma. Man tänke endast på, med hvilken omsorg redan i ett så enkelt drama som det ofvan anförda om de tre Mariorna de olika personernas karakter är antydd genom kostymeringen. I öfversättningen framträder detta förhållande ej fullt tydligt, men i originalet äro noggrannt med tekniska termer angifna de olika prästerliga dräkter, hvilka böra bäras af de uppträdande. Så uppträda de prester, hvilka föreställa kvinnorna, *induti dalmaticis et amictus habentes super capita;* Ängeln, *indutus alba et amictu, tenens spicam in manu;* Kristus, *albatus cum stola, tenens crucem.* Och i andra dramer gick man mycket längre. I ett dylikt uppträder t. ex. Kristus i en blodfläckad hvit mantel, han har skägg, bär diadem o. s. v. och vid ett annat tillfälle

försvinner han för de två lärjungarne i Emaus mellan en molndekoration. Därtill kom att man ej längre nöjde sig med att framställa endast de heliga personerna; äfven Judas och djäflar uppträdde. Men huru kunde man framställa en ond varelse, utan att äfven något af dennes ondska öfverflyttades på skådespelaren? Sådant var åtminstone ej möjligt enligt medeltidens föreställningssätt. Ej underligt att mången kyrkans man började betrakta dessa skådespel, ej som en Gudi behaglig gerning, men som ett djäfvulens bländverk.

Det första drama, om hvilket vi med säkerhet veta att det icke uppfördes i kyrkan är *Adamsspelet,* författadt under förra hälften af elfvahundratalet. Det är också det första drama, hvilket helt är skrifvet på franska, nämligen på normandisk dialekt. Endast scenanvisningarne äro på latin. Af dessa framgår det, att stycket spelats omedelbart utanför kyrkoportalen, och allt ger vid handen, att präster ännu deltagit i uppförandet, om också kanske vissa roller varit öfverlämnade åt lekmän.

I mycket påminner det ännu om det liturgiska dramat. Det har ännu formen af ett officium; men å andra sidan är det, såsom redan sagdt, helt skrifvet på vulgärspråk, och komiska scener afbryta den heliga handlingen.

I Adamsspelet återfinna vi en ny utvecklingslänk af det gamla profetdramat. I detta hade profetprocessionen inledts af Moses, men från kyrklig

synpunkt låg det nära till hands att i spetsen sätta Adam, ty äfven han hade förebådat Kristus, eller såsom det heter i ett gammalt drama:

Hic est Adam, qui secundus per prophetam dicitur,
Per quem scelus primi Ade a nobis diluitur . . .

»Se denne är enligt profetens vittnesbörd den andre Adam, hvilken skall befria oss från den förste Adams synd.» Äfven Abel var genom sin oskyldiga död en förebild till den kommande frälsaren och kunde såsom sådan inträda i profetraden. Då därefter dessa episoder om Adam och Abel tillväxt i omfång och blifvit för vidlyftiga för att kunna finna plats uti den långa profetraden, hade de utförts och bildat själfständiga dramer, tills vi åter finna dem tillsammans i Adamsspelet. Ty detta består i själfva verket af trenne fristående dramer: först Adam, därefter Kain och Abel och det afslutas af profetprocessionen.

Som dramat i många afseenden är intressant, och de utförliga scenanvisningarne, hvilka beledsaga stycket, sätta oss i stånd att göra oss en synnerligen lefvande föreställning om detsamma, skall jag något utförligare redogöra för det.

Först några ord om själfva iscensättningen. Som redan sagdt, spelades det på en plats omedelbart utanför kyrkan, troligen utanför hufvudfasaden.

Under kyrkoportalen, framför den mellersta stora porten, plaserade man en predikstol, från hvilken en präst (*le lecteur* d. v. s. den präst, hvilken hade att uppläsa dagens bibeltext,) ledde uppförandet. Under denna predikstol stod en bänk, på hvilken i dramats tredje afdelning profeterna, kommande

en efter en, togo plats för att utsäga sitt vittnesbörd om Kristus. Till vänster om predikstolen stod en annan bänk, på hvilken en rad af gubbar med långa skägg, med sträfva och hånfulla ansigten slagit sig ned. Det var *Synagogan*, Judarnes skriftlärde, hvilka ofta spela en roll i dessa gamla dramer. De motsäga kyrkans läror vare sig genom en föraktfull tystnad eller öppet inläggande sin gensaga mot profeternas ord; en scen som alltid slutar med, att de öfverbevisas och förhånas.

Till höger om kyrkan reste sig en ställning, till hvilken ledde flera stegar; en af dessa förde in till kyrkan; de andra till den öppna platsen framför åskådarne. Denna ställning föreställde *Paradiset*. Plattformen på denna estrad var tämligen rymlig och omgifven af draperier och sidengardiner, så anordnade, att personerna innanför endast kunde ses från och med axlarne. Denna anordning bidrog naturligtvis till att gifva något hemlighetsfullt åt de scener, hvilka spelades i paradisets lustgård. Ofvan förhängena skymtade man äfven välluktande blommor, buskar och träd, hvilka voro fullhängda med frukter, allt detta, såsom scenanvisningen säger, för att stället må förefalla *mycket behagligt (ut amenissimus locus videatur)*. Öfver alla de andra träden i paradisets lustgård reste sig kunskapens träd på godt och ondt.

På andra sidan om platsen, således till vänster från kyrkan räknadt, befann sig *Helvetet*. Det bestod af ett fyrkantigt torn med en krenelerad plattform som tak. Såsom port tjänstgjorde ett drak-

hufvud, hvars käkar efter behag kunde öppnas eller tillslutas. Der fanns äfven ett fönster, försedt med galler, genom hvilket man kunde se in i helvetet. Där inne var fullt af djäflar, iförda djurhudar och bisarra masker, med horn i pannan och långa svansar. Äfven såg man där grytor och kittlar, i hvilka de fördömde kokades och marterades. Hvar gång drakhufvudet öppnade sig för att lämna genomgång åt djäflarne, utströmmade rök och eld ur de fördömdas näste.

Mellan och framför alla dessa nu skildrade olika ställen, utbredde sig en fri och öppen plats: den egentliga scenen, hvarpå de agerande uppträdde. Men äfven på denna var utrymmet inskränkt genom åtskilliga lokaliteter; där fanns på något afstånd från hvarandra *Två stenar*, föreställande de altare, hvarpå Kain och Abel offrade; dessutom *Två eller tre små bänkar*, på hvilka de spelande, när så erfordrades, kunde taga plats. Man hade äfven där med några skoflar jord anordnat den *Åker*, hvarpå Adam och Eva efter syndafallet skulle arbeta i sitt anletes svett.

Den scen, hvilken här skildrats, är i sina grunddrag den typiska medeltidsscenen. Det, som vid densamma mest måste förundra oss, hvilka äro vanda vid en helt annan iscensättning, är det, att alla de olika lokaliteter, till hvilka handlingen under styckets gång skola förläggas, här finnas framställda från styckets början, sida om sida. Så ser man t. ex. här i Adamsspelet paradisets lustgård, helvetet, Abels och Kains offerplatser liggande bredvid hvarandra.

Helt annorlunda ordnas ju iscensättningen på en modern teater. Om man där vill framställa en handling, som t. ex. efter hvartannat tilldrar sig i paradisets lustgård, i helvetet och på en plats framför Eden, så är man nödsakad att företaga en följd af scenförändringar och dekorationsombyten. Ridån måste således vid hvarje lokalförändring gå ned eller åtminstone scenen förmörkas ett ögonblick. Medeltiden hade däremot fasta dekorationer, uppbyggda sida om sida och alla synliga från dramats början. Detta system tillät författaren att med stor frihet förlägga sin handling till olika lokaliteter, men illusionen var ej heller så stor som på den moderna teatern, och ofta måste författaren i texten beskrifva det ställe, hvarest handlingen tilldrog sig, för att denna skulle stå fullt klar för åskådaren.

Föreställningen af Adamsspelet börjar därmed, att en skepnad, iförd en hvit dräkt, träder ut ur kyrkan. I scenanvisningen kallas han för *Figura:* det är Gud. På trappan mötes han af Adam, klädd i en röd tunika och Eva, som bär en hvit kvinnodräkt och kring hufvudet en hvit silkesslöja. Gruppen förblir en stund orörlig. Under tiden börjar prästen, att från den predikstol, hvilken, såsom redan sagdt, var upprest i kyrkoportalens midt, uppläsa de första kapitlen af första Mosebok, hvilka handla om världens och människans skapelse; således de händelser, hvilka omedelbart föregå de tilldragelser, som framställas i dramat. När denna uppläsning är slutad, uppstämmes inne från kyrkan en hymn, hvilken äfven skildrar skapelsen.

Därefter vänder sig skepnaden till de första menniskorna, hvilka bäfvande stå inför honom. Han uppmanar dem att alltid vara honom underdåniga; han pekar på paradisets lustgård och anvisar dem denna till uppehållsort. Han förbjuder dem att smaka af frukten på kunskapens träd, och slutligen stiger han åter upp för kyrkotrappan och försvinner i helgedomens inre. Adam och Eva njuta sin lycka i paradisets lustgård.

Emellertid öppnar sig plötsligt helvetets gap, och ut ur det strömmar, omhvärfdt af eld och lågor, ett band af rysliga djäflar, hvilka såsom vansinniga springa fram och tillbaka på scenen och äfven rusa ut bland åskådarne, bland hvilka de uppväcka skräck och munterhet. I medeltidsdramerna äro djäflarne alltid komiska figurer, hvilka visserligen böra ingifva en hälsosam förskräckelse, men framförallt ha till sin uppgift att roa massan. De äro med andra ord föregångare till narren, hvilken i de senare medeltids- och renässansdramerna spelar en så betydande roll. En efter en klättra djäflarne nu upp för de stegar, som leda till paradiset. De peka på den förbjudna frukten och se därunder menande på Eva, liksom för att narra henne till att äta af äpplena. Slutligen anländer äfven den store frestaren, Satan, djäflarnes furste, till paradisets portar och inlåter sig i ett samtal med Adam, hvilken emellertid tillbakavisar hans frestareförsök. Denna scen är ej heller utan en viss komik, ty båda uttrycka sig mycket försiktigt och finurligt, som ett

par bönder, hvilka söka öfverlista hvarandra i en hästhandel.

Satan får emellertid bege sig tillbaka till helvetet med oförrättadt ärende, men efter en lång rådplägning med sina diaboliska undersåtar återvänder han till paradiset. Han söker nu förleda Eva. De scener, som härefter följa mellan frestaren och den första kvinnan, höra till de berömdaste i hela medeltidsdramat. Med rätta framhåller man det sluga sätt, hvarpå Satan söker föra Eva till olydnad mot Gud genom att prisa hennes skönhet och klokhet på samma gång som han förtalar Adam. Han berömmer fruktens godhet och Eva har svårt för att motstå. — »Vänta», säger hon emellertid, »tills Adam insomnat».

Adam har dock märkt, huru hon samtalat med djäfvulen och bannar henne därför. I detsamma slingrar sig ormen uppför stammen på kunskapens träd. Detta mekaniska underverk är ganska noggrant beskrifvet i scenanvisningen och har säkerligen i icke ringa mån bidragit till styckets framgång. Eva närmar sitt öra till hans hufvud liksom för att lyssna; därefter griper hon beslutsamt efter frukten och narrar äfven Adam att äta däraf. Jag beklagar, att språket lägger hinder i vägen för att anföra citat ur dessa scener, ty de äro skrifna med en friskhet och en ledighet, som måste förvåna i en af dessa tidigaste dikter på franska språket.

Så snart Adam ätit af frukten, böjer han skamsen sitt hufvud och erkänner sin synd. Eva och

han försvinna för ett ögonblick bak draperierna, och, när de åter visa sig, hafva de aflagt sina rika dräkter och uppträda, klädda i en arbetares ömkliga paltor, utanpå hvilka man naivt nog fastsytt fikonalöf.

Ur kyrkan tonar en sång och fram träder åter skepnaden, men nu kommer han ej som den milde fadern; nu är han domaren. Han stiger upp i paradiset, och där upptäcker hans forskande öga de båda människorna, nedhukade af skräck och medvetna om sin synd. De förjagas nu ur Eden; ur kyrkan (hvilken såsom man ser i dramat föreställer himlen, Guds boning) kommer en ängel, hållande i handen ett svärd, hvars buktiga klinga antyder att det är en flammande låga. Han ställes som vakt vid paradisets portar.

Därefter börja Adam och Eva att arbeta i jorden; djäfvulen kommer och sår ogräs i deras åker, och båda sörja öfver de gångna sälla dagarne i lustgården.

Denna afdelning af dramat slutar med Adams och Evas död. Satan, beledsagad af flere djäflar, kommer ut från sin boning och slår dem i bojor och halsjärn, samt knuffar in dem i helvetet, vid hvars ingång andra djäflar komma emot dem, dansande af glädje. Ur drakhufvudet utgår en stor rök och djäflarne därinnanför göra stort larm med grytorna och kittlarne. Äfven nu företaga de hvarjehanda upptåg på scenen och ute bland åskådarne.

I skriften följer som bekant Adams och Evas

död efter Abels. Författaren till dramat har däremot låtit den gå före för att skarpare markera skillnaden mellan de olika afdelningarne i dramat.

Den andra afdelningen skildrar Kains och Abels offer. Det börjar, såsom scenanvisningen angifver, på följande sätt:

»Kain och Abel uppträda. Kain är klädd i en röd mantel, Abel i en hvit. De odla hvar sin jordlapp. Sedan de några ögonblick hvilat från sitt arbete, talar Abel till Kain med kärleksfull stämma.» Någon utförligare redogörelse för denna afdelning torde emellertid ej vara nödig. Innehållet är ju kändt ur bibelns framställning, och på författarens behandlingssätt har redan meddelats tillräckliga prof.

Denna andra afdelning slutar liksom den första dermed att djäflarne bortföra Kain och Abel. Alla personerna i detta drama öfverlemnas nämligen efter sin död åt djäflarne. Detta är ju i full öfverensstämmelse med kyrkans lära, enligt hvilken alla gamla testamentets personer äro fördömda, de onda för alltid, de goda för att befrias vid frälsarens ankomst.

Den tredje och sista afdelningen består just af det gamla *profetdramat*. Det inledes därmed, att prästen uppe i predikstolen uppläser början af den gamla profetpredikan, hvilken hufvudsakligen gick ut på att vederlägga Judarnes åsikt, att Jesus ej var Messias. Därefter uppropar han de olika profeterna. De komma i tur och ordning, framskridande med värdighet och framsäga sin profetia

med hög och tydlig stämma. Först kommer Abraham; han är gammal, hans skägg är långt och han är höljd i en vid mantel. Sedan han satt sig på bänken, framsäger han efter ett ögonblicks högtidlig tystnad med klar stämma sin profetia. Därpå följer en paus, och djäflarne komma och bortföra honom.

Då visar sig Moses; i högra handen håller han stafven, i den vänstra lagens taflor. Äfven han hämtas af djäflarne, liksom alla de följande profeterna.

Så kommer Aaron, klädd i en biskopskåpa; stafven, som han håller i handen, är betäckt med frukter och blommor. Efter honom framskrider David, smyckad med kungavärdighetens emblemer. Han följes af Salomo, utstyrd som David, men yngre till åren. Därpå rider Bileam fram på sin åsna. Han är gammal och klädd i en mantel. Efter honom inträder Daniel, ung till åren, men klädd som en gubbe. Habakuk och Jeremias följa honom. Så kommer Esaias, han, som tydligast siat om Kristus. Han är svept i en mantel och i handen håller han en stor bok.

Och nu blir det lif i synagogan, hvilken, såsom vi veta, var plaserad vid sidan om profeterna. En jude reser sig upp och börjar träta med Esaias, hvilken emellertid snart bringar honom till tystnad. Esaias aflöses i sin ordning af Nebukadnezar, som är den siste i profetraden. Troligen afslutades dramat därefter med en predikan.

Såsom jag redan antydt, är den dramatiska enheten i detta mysterium ej synnerligen stor. Det består af tre skilda partier, i hvilka olika personer uppträda. Däremot äro de olika delarne fast förbundna genom en teologisk idé, den idé, hvilken slutligen skulle samla ikring sig alla dramer från gamla testamentet. Det är nämligen den tanken, att personerna i gamla testamentet äro förebilder till Kristus. Genom Adam kom synden i verlden, genom Kristus försonades den. Abel är syndens första offer och så vidare.

Möjligen har denna redogörelse för Adamsspelet varit allt för utförlig. Men sällan hafva vi tillfälle att utan all konstruktion, endast med hjälp af författarens egna scenanvisningar, bilda oss en så tydlig föreställning om ett särskildt dramas uppförande. Det är dessutom det äldsta mysterium, som finnes kvar, och ett af de förnämsta i hela medeltidens litteratur. Vi skola i det följande påträffa många dramer af olikartadt intresse; vi skola se, huru skådespelet alltmera frigör sig från bibeltexten, huru det sänker sig ned till det rent hvardagliga och vulgära och därigenom ger en så mycket trognare bild af det borgerliga lifvet under dessa tider. Men sällan skola vi finna något, som i koncis kraft och friskt behag öfverträffar detta gamla normandiska drama.

Oss moderna menniskor, förefaller kanske mycket i dessa dramer barnsligt, ja, rentaf löjligt. Men om vi ej vilja blifva orättvisa i vår dom, måste vi försätta oss tillbaka i medeltidspublikens sinnesstämning.

Den hade ej så många tillfällen till andlig vederkvickelse, som folket i våra dagar. Bibelns berättelser och de heliga legenderna utgjorde dess enda andliga spis, och blott ett fåtal, de lärda klerkerna, kunde tillägna sig dessa skatter genom läsning. Mysterierna voro ett af de medel, hvarigenom den stora massan inhämtade sin religions läror. Teatern under medeltiden var en *biblia pauperum*, en bilderbibel för de andligen fattige. Också omfattades den med hänförelse af hela folket.

Med hvilken längtan inväntade ej arbetaren efter veckans mödor hvilodagen! I hvilken andaktsfull stämning försatte honom ej redan mässan och hymnerna! Och med hvilken uppmärksamhet, med hvilken barnslig nyfikenhet följde han ej därefter den dramatiska föreställningen, hvilken på det mest åskådliga sätt för honom framförde bibelns händelser! För att få en föreställning om hvad han tänkte och kände, må vi erinra oss de intryck, som följde på vår egen första bekantskap med de bibliska berättelserna i våra tidigaste barndomsår. Huru högtidliga och allvarsamma verkade ej ofta de dunkla, svårfattliga orden, och med hvilken nyfikenhet, med hvilket girigt intresse gled ej ögat från textens ord öfver till de ofta tarfliga bilder, som illustrerade densamma!

Från ungefär samma tid som Adamsspelet, således från elfvahundratalet, finnes ett annat mysterium, som handlar om *Kristi uppståndelse*. Liksom Adamsspelet är en vidare utveckling af profet-

dramat, så står detta i relation till de liturgiska dramerna om uppståndelsen. Det är emellertid endast ett fragment. De stycken, som vi hafva kvar, framställa, huru Josef af Arimatia kommer till Pilatus och begär af honom att få frälsarens lik utlämnadt. Pilatus sänder då några knektar till Golgata för att taga reda på, om Jesus verkligen uppgifvit andan. På vägen träffa de en blind man, den i medeltidslegenden så mycket omtalade Longinus. De söka förmå honom att mot en penningsumma stöta en lans i frälsarens sida för att se, om han verkligen är död. Han går in därpå, och blodet, som strömmar ut ur såret, öfversköljer hans händer. Han fuktar dermed sina ögon och återfår sålunda sin syn. Den sista afdelning, som finnes kvar, skildrar, huru Nikodemus begifver sig åstad för att begrafva Kristus. Återstoden är däremot förlorad.

I tekniskt afseende är detta fragment af stort intresse. Händelserna framställas nämligen ej endast i dialogform utan berättas äfven episkt. Med andra ord, den dramatiska framställningen afbrytes regelbundet af en berättande, hvilken liksom resumerar den föregående eller följande situationen. Pilatus säger t. ex.: »Stån upp soldater; begifven eder åstad till det ställe där Kristus hänger på korset; sen till, om han är död». Därefter kommer en berättande vers af följande innehåll: Då stego de båda soldaterna upp och gingo till Golgata; i händerna buro de lansar. På vägen mötte de den blinde

Longinus och sade till honom — och därmed vidtar åter dialogen.

Detta är ju ett mycket egendomligt förfarande; publiken får på två olika sätt samma händelser tolkade. Men i sjelfva verket hafva vi redan sett något liknande i föregående dramer. I Profetdramat framträdde en präst och uppropade efter ett inledningsföredrag de olika profeterna. I Adamsspelet hade man i kyrkoportalen uppsatt en liten predikstol, hvilken räknades med till scenutstyrseln, och från hvilken ledaren af spelet började dramat med att ur första Mosebok uppläsa de händelser, som omedelbart föregå syndafallet, och äfven under dramats gång ingrep han med sin uppläsning. Historiskt sedt är således denna episka berättelse om Longinus intet annat än ett minne af den *lectio*, af den uppläsning af bibeltexten, som föregick eller skedde samtidigt med hvarje liturgiskt dramas spelande.

Men i större eller mindre grad bibehöll medeltidsdramat alltid denna halft episka form. Detta visar, huru ofullkomlig ännu den dramatiska formen var i dessa dramer. Man kände ännu icke konsten att i rent dramatisk form sammanpressa de händelser, hvilka funnos i den berättelse, ur hvilken man hämtade ämnet till dramat. Sjelfva iscensättningen var ännu så föga åskådlig, så otydlig, att åskådaren ofta behöfde en upplysning om, hvar handlingen i ögonblicket tilldrog sig. Därför fick detta drama vid sidan om sina rent dialogiska par-

tier äfven en episkt-beskrifvande del. I de senare dramerna förekommer visserligen icke en *uppläsare*, men *budbäraren* t. ex. spelar delvis samma roll. Han förbinder genom berättelse, redogörelse och upplysningar af hvarjehanda art dramats olika situationer. Medeltidsdramat har således alltid en episkt-dramatisk karakter.

Vi hafva alltså uti det föregående sett, huru i samband med kyrkans gudstjänst, närmast ur en särskild art af körsånger (*antifonen*) ett liturgiskt drama på latin uppstått. Dessa officier omfattades af folket med en sådan begärlighet, att snart hvarje festdags bibeltext illustrerades genom en dylik liten föreställning. Men småningom tillväxte dessa dramer så i omfång och utstyrdes med sådan prakt, att kyrkan ej längre kunde gifva plats åt dem inom sina murar. Dramat utstöttes därför ur kyrkan, och blef därigenom helt folkets egendom. Det skrefs på vulgärspråket, franskan, och komiska scener inlades uti detsamma. Början till denna *mysteriets* utveckling hafva vi redan skådat i Adamsspelet och Uppståndelsedramat, i hvilka redan medeltidsdramats teknik framträder fullt färdig. Den följande utvecklingen består i själfva verket endast däruti, att man alltjämt indrar nya ämnen uti den dramatiska handlingen, hvarigenom denna gradvis förlorar sin strängt religiösa karakter.

II.

Vid sidan om bibeldramat eller mysteriet uppstod tidigt *Mirakelspelet,* i hvilket framställdes ett underverk, som utförts af ett helgon eller någon af de himmelska makterna (Gud eller jungfru Maria). Äfven detta drama leder sitt ursprung tillbaka till kulten, om det också icke framgick ur de vanliga festdagarnes gudstjänst. Men äfven helgonens åminnelsedagar firades i den kristna kyrkan, och därvid uppläste man, i stället för evangelier och epistlar, större eller mindre partier af helgonens lif och framförallt de underverk, som de utfört. Likaledes afsjöngos vid dessa tillfällen responsorier och antifoner till deras ära.

Det var ur denna helgongudstjänst, som de första mirakelspelen framgingo, skrifna liksom de liturgiska bibeldramerna på latin. De uppfördes antingen i omedelbar förbindelse med gudstjänsten (så var t. ex. säkerligen fallet med ett drama om apostlen Pauli omvändelse, hvilket ännu finnes kvar) eller väl ännu oftare aftonen före själfva festdagen, såsom det framgår af flere bevarade texter.

Denna senare omständighet är af vikt, ty den

förklarar den uppsluppna ton, som ofta råder i dessa små dramer. Själfva festdagen var det kyrkan, som firade minnet af någon af sina heliga, och den tillät intet, som ej stämde med de höga ämnenas värdighet. Men aftonen förut var folket öfverlåtet åt sig själf, och det begagnade ofta denna frihet för att på sitt sätt framställa helgonens lif. Tonen var därvid vanligen gäckande och innehållet föga uppbyggligt.

Redan några af de tidigaste mirakelspel, som vi hafva kvar, visa, huru stora friheter man tog sig vid valet af ämnen och dessas utarbetande. Hufvudpersonen i dem är den helige Niklas, hvilken var ett af medeltidens populäraste helgon, ungdomens och tjufvarnes skyddspatron. Till sin form äro dessa dramer ännu rent kyrkliga och de äro skrifna på latin, men man skämtar så ogeneradt med helgonet, att de väl snarast äro att uppfatta såsom parodier på det liturgiska dramat. I ett af dem nämnes uttryckligen, att det är uppfördt *aftonen* före Sankt Niklasdagen (den 6 december), med hvilken den långa julhelgen, kristenhetens stora glädjefest, tog sin början. Och säkerligen är det djäknar vid någon klosterskola eller unga klerker, hvars skyddspatron ju Niklas var, som spelat dem.[1]

[1] I klostren lästes till uppbyggelse och vederkvickelse särskildt under de gemensamma måltiderna i refektoriet legender, och omöjligt är det icke, att man vid dylika tillfällen äfven till omväxling spelat sådana, som för detta ändamål dramatiserats.

Ett af dessa dramer visar också, huru helgonet räddar trenne unga lärdomsidkare. Tre klerker hafva en afton kommit till en hydda och erhållit natthärberge af dess ålderstigne ägare. Under sömnen mördas de emellertid af gubben, hvilken tillägnar sig deras penningar. Strax därefter infinner sig en ny gäst, hvilken äfven mottages gästfritt. Det är den helige Niklas. Han begär något att äta — »Jag har intet färskt kött hemma», svarar gubben — »Du ljuger», invänder helgonet, »har du ej nyss mördat tre unga klerker?» Gubben och hans hustru blifva utom sig af förskräckelse och nedfalla för helgonets fötter och begära nåd. Helgonet uppväcker då de tre klerkerna.

I ett annat dylikt drama berättas, huru en fader, som har tre döttrar, af sitt armod tvingas att antaga den äldsta dotterns anbud att prisgifva sin kropp åt allmänheten för att så kunna försörja familjen. Den helige Niklas vakar emellertid öfver den unga tärnan och inkastar i rummet en börs, som möjliggör hennes bortgiftande. Samma underverk upprepas ännu tvänne gånger med de båda andra döttrarne, och det lilla dramat slutar med, att fadern i sin tacksamhet nedfaller i bön för helgonets fötter.

Det ej minst egendomliga i Sankt Niklas historia är, att han på en gång är tjufvarnes skyddspatron och en förträfflig vaktare af skatter. I denna egenskap uppträder han i ett tredje dylikt drama, hvilket är synnerligen burleskt i tonen.

En jude (eller i en annan version en barbar) äger en bild af helgonet, framför hvilken han hvarje dag förrättar sin andakt. En gång begifver han sig ut på landet, lämnar dörrarne till sitt hus öppna och ställer belätet att vakta sina skatter. Tjufvar begagna sig emellertid af tillfället och bortröfva alla hans ägodelar. Vid återkomsten vänder han sig förbittrad mot helgonet och slår det med en piska. Helgonet uppsöker strax tjufvarne, klagar öfver att han fått pisk, och befaller dem att oförtöfvadt återbära det stulna. Juden inser, att han misskänt helgonet; han omvänder sig, och uppstämmer en lofsång till dess ära.

För dramats vidare utveckling är mirakelspelets uppkomst af icke ringa betydelse. Man fick därigenom större frihet i behandlingen och större omväxling uti ämnesvalet. Man var icke längre bunden endast vid bibelns berättelser utan kunde ösa ur hela den rika legendlitteraturen. Och innehållet uti dessa legender var ofta föga religiöst. Mången dylik legend är endast en i kristligt syfte gjord omarbetning af orientaliska berättelser eller sengrekiska romaner, och helgonets syndiga förtid skildras ofta där med väl så stor utförlighet som dess slutliga omvändelse. Stor plats beredes därför i mirakelspelet åt komiska och sedeskildrande situationer, och först nu är det som dramat i ordets egentliga mening blir folkligt.

Vi hafva ofvan sett, att redan Adamsspelet var för stort för att kunna spelas inuti kyrkan, och

att det därför uppförts på den fria platsen framför densamma; detta förhållande blef hädanefter regel. Man spelade antingen ute i det fria eller i någon församlingslokal, men sällan eller aldrig uti kyrkan. Icke heller blef det längre uteslutande prästerna, som skrefvo och utförde dramerna; vanligen var det städernas borgare, som anordnade dessa representationer.

Under äldsta tider hade prästerskapet och riddareståndet ägt all makt i det medeltida samhället, och det var därför också dessa båda klasser, som satt sin prägel på litteraturen, hvilken dels varit rent kyrklig (legender, uppbyggelseskrifter o. d.), dels bestått af riddaredikter. Men mot slutet af elfvahundratalet började vid sidan om dessa äfven ett tredje stånd att resa på hufvudet, nämligen städernas borgare. Svaga och rättslösa hvar för sig, vunno dessa sin styrka endast genom enighet och sammanhållning, och vi se då också, huru de på alla områden förena sig till sällskap. Handelsförbund och handtverksskrån uppstodo, och till gemensam förlustelse och andlig vederkvickelse stiftade man litterära samfund, de s. k. *Puys* och *Confréries*. Ordet *puy*, betyder upphöjning, det vill här säga den estrad, på hvilken prisnämndens medlemmar togo plats. Ty puyerna voro uteslutande litterära sällskap, ett slags medeltida akademier, inför hvilka författarne täflade och prisbelönades af en nämnd, hvars ordförande var *le prince du puy*. *Confrérierna* (brödraskapen), hvilkas blomstring infaller under fjorton-

och femtonhundratalen, voro däremot liktydiga med våra handtverksgillen; med andra ord, de voro föreningar med äfven praktiska ändamål.

Puyerna voro af en mycket skiftande karakter. Vid sitt första framträdande kunde de nästan kallas fromma sällskap; af sådan art var säkerligen den äldsta dylika förening, som vi känna, och hvilken betecknande nog kallade sig *societas duodecim apostolorum* (de tolf apostlarnes sällskap). Af dess tolf medlemmar voro minst nio präster. I dylika sällskap var madonnans förhärligande hufvudsaken, och den poesi, som där prisbelöntes, ägde en exklusivt religiös karakter. Att man i många sällskap århundradena igenom sökte bevara denna ton, om den också småningom mera blef en tradition än en lefvande anda, framgår af Miracles de Notre Dame, hvilka ännu under senare hälften af trettonhundratalet äro skrifna för en dylik puy.

Men äfven sällskap af en världslig karakter framträda redan tidigt. Af sådan art var den berömda puyen i Arras, hufvudstaden i Artois. Denna stad var under medeltiden bekant för sin välmåga och storartade industri. Det var där, som man framställde de dyrbara väfnader och gobeliner, hvilka sedan prydde furstepalatsen, och som ännu i dag kunna fröjda sig åt ett välförtjänt rykte. Allt tyder på att lifvet i denna flamländska stad varit lustigt och lätt. För puyen i Arras var det som Adam de la Halles kvicka och graciösa dramer skrefvos och spelades. Ja, detta sällskap var så berömdt för sin

uppsluppenhet och fina retorik, att dess rykte nådde ända fram till himlen, enligt hvad en samtida trubadur vet att berätta. Det var nämligen till Arras, som Gud fader själf en dag, då han hade tråkigt i himlen, nedsteg för att höra lustiga visor.

Dessa borgerliga sällskap funnos spridda öfver hela Frankrike. Vanligen hade de madonnan eller ett eller annat helgon till skyddspatron och dennes årsdag firades högtidligt, bland annat genom uppförandet af ett skådespel. På så sätt hafva dessa korporationer kommit att spela en stor roll i dramats historia, och det är just inom dylika sällskap, som de dramer, hvilka vi nu gå att taga i betraktande, blifvit uppförda.

I Jean Bodels drama *Sankt Niklasspelet* påträffa vi det äldsta mirakelspel, som är skrifvet på franska.

Jean Bodel var bördig från Arras, där han lefde i midten af tolfhundratalet. Han var således samtidig med Adam de la Halle, om hvilken längre fram skall talas, och både till teknik och anda äro likheterna stora mellan dessa båda författare. Utom föreliggande drama har Jean Bodel äfven skrifvit ett epos om Karl den stores strider med saxarne och åtskilliga lyriska dikter. Han stod just i begrepp att taga korset, då han drabbades af en af de förfärligaste olyckor, som under medeltiden kunde hända en människa: han blef spetälsk. Detta var då liktydigt med att utstötas ur människors säll-

skap. Vi äga ännu en rörande dikt, i hvilken han tar afsked med sina vänner och sin födelsestad för att sedan draga sig undan i ensamheten och invänta döden.

Vi återfinna i Jean Bodels drama samma legend, hvilken vi redan påträffat uti ett af de latinska dramerna om Sankt Niklas. Men för Jean Bodel har legenden ej spelat någon stor roll. Hans behandling verkar nästan som ett skämt med det ärevördiga helgonet, och legenden är i själfva verket endast det svaga band, hvilken knyter tillsamman de tvänne olika världar, som det legat författaren om hjärtat att skildra: en korstågshärs strider med muselmanerna och ett tjufbands liderliga lefverne.

Tonen i dessa båda partier af dramat är helt olika; i korstågsscenerna är den patetisk, så högstämd, att man till och med sammanställt en af dess situationer, i hvilken en ung krigare framträder och entusiastiskt uttrycker sin heliga krigslust, med en liknande scen hos Corneille. Det andra partiet, hvilket framställer en följd af flamländska krogscener, delvis skrifna på argot, består däremot af humoristiska sedeskildringar.

Handlingen är förlagd till Österlandet, men medeltiden ägde ej vår tids kännedom om olika folks seder och olika karakter. Man må därför icke heller vänta att finna en trogen skildring af Orientens lif. Den enda tillstymmelse till österländsk lokalfärg, som i detta drama förekommer, är att en budbärare rider på en kamel. Det hindrar emeller-

tid ej att han rastar utanför ett flamländskt värdshus och på utroparens inbjudan stiger in och dricker en kanna vin.

Händelsen i dramat är följande. En kristen korstågshär har infallit i den mohammedanske konungens land. Denne rådfrågar sin gud Tervagan om utgången af kriget. »Om jag skall vinna», säger han till honom, »så skratta, om jag skall förlora, så gråt». Tervagan både skrattar och gråter, och konungens vise rådgifvare drar däraf den slutsatsen, att konungen först skall segra och därefter öfvergå till kristendomen.

Konungen bereder sig emellertid till striden och detsamma göra äfven de kristna, till hvars läger vi nu föras. En ängel nedstiger och lifvar dem till kampen.

De båda härarne sammandrabba och alla kristna dödas af saracenerna. Blott en undgår blodbadet och finnes på slagfältet, bedjande inför en träbild — den helige Niklas bild. Han föres inför konungen, som frågar honom, hvarför han legat på knä framför bilden. Den kristne redogör då för alla helgonets märkvärdiga egenskaper och framhåller särskildt, huru det bevarar alla skatter, hvilka anförtros åt dess vård. Denna berättelse intresserar konungen, och han får lust att pröfva helgonbildens öfvernaturliga förmåga. Han befaller, att alla dörrar till hans skattkammare skola lämnas öppna och helgonbilden plaseras på en af de guldfyllda kistorna. En härold utropar i staden, att inga lås längre skydda skattkammaren, och alla inbjudas att stjäla.

Detta höres af trenne durkdrifna tjufvar, hvilka strax glada i hågen bege sig till ett värdshus och börja att spela och supa. För betalningen hysa de inga farhågor; det gäller ju blott att gå och hämta ur konungens kistor. Berusade råka de slutligen i gräl, och värden infinner sig, skiljer dem åt och fordrar sin betalning. De svara fräckt, att de icke hafva några penningar, men inbjuda honom att dela de rikedomar, hvilka de just ärna hämta i konungens skattkammare. Till denna begifva de sig också, efter att först med mycken salvelse hafva bedt Gud, att han må återföra dem oskadda till värdshuset. Expeditionen lyktas också väl, i det att de återvända lastade med byte. De fortsätta ännu en stund sitt dryckeslag, tills slutligen värden, då de ännu en gång råkat i träta, griper in och sänder dem att sofva.

Under tiden har emellertid tjufveriet upptäckts, och konungen befaller förgrymmad, att den kristne, som narrat honom med sitt tal om helgonets undergörande egenskaper, skall dödas. Bödeln tillkallas och lofvar, att han skall sköta honom med besked: »Jag skall låta honom lefva tvänne dagar, döende», säger han till konungen. Emellertid får fången nåd till morgondagen. I fängelset uppenbarar sig för honom en ängel, hvilken uppmanar honom att ifrigt bedja, så skall han blifva frälst.

Och nu är det också hög tid för helgonet att ingripa. Han uppträder plötsligt bland röfvarne; han väcker dem med sin dundrande stämma och

befaller dem att ofördröjligen återbära skatten. Möjligen är det för att lättare förstås af dem eller kanske i sin egenskap af tjufvarnes skyddspatron, som också han talar tjufspråk. Tjufvarne blifva emellertid grundligt förskräckta, skatten återbördas, och konungen återfinner den fördubblad. Fången frigifves och Tervagans profetia, som den kloke seneschallen uttydt, går i fullbordan: konungen och allt hans folk omvända sig till kristendomen.

Redan här i detta äldsta mirakelspel, hvilket är skrifvet på franska, är således den blandning af patos och komik, den omväxling af allvarliga och komiska scener, hvilken är så karakteristisk för medeltidsdramat, fullt utbildad. Detta kompositionssätt har i dramats historia blifvit af stor betydelse. Det användes ännu af Shakespeare, och tack vare denna teknik är det som vi vid sidan om Henrik IV skåda Falstaff, vid konung Lears sida narren.

I ett annat drama från tolfhundratalet påträffa vi det äldsta af bevarade mirakelspel, i hvilket jungfru Maria uppträder. *Miracle de Théophile* är författadt af en bland medeltidens berömdaste och originellaste trubadurer, Rutebeuf, hvilken lefde på Ludvig den heliges tid.

Rutebeuf var öfvervägande satiriker. Han har gisslat prästernas och munkordnarnes olater så skarpt som ingen annan, och dock är medeltiden rik på de hvassaste satirer mot prästerskapet. Han är också en af denna tidsålders få författare, som uttryckt en verkligt djup medkänsla för det medel-

tida samhällets olycksbarn, *le villain*, den fattige bonden, och han har gjort det med en skärande skarphet. Så t. ex. säger han i en fabliau, att himmelriket alls icke är gjordt för de fattige, och det är mycket rättvist, ty icke kunna dylika stackare få bo tillsamman med himlens konung. Helvetet är bestämdt för dem, men på grund af ett egendomligt äfventyr, som nyligen tilldragit sig, tyckes det, som om de ej längre skulle få inträde ens där. Och så berättar han, huru Satan en dag, då en villain troddes befinna sig i dödskampen, skickat till honom en djäfvul för att bemäktiga sig hans själ. Men djäfvulen var ung och oerfaren, och det var därför icke precis bondens själ, som han fick med i sin säck. När han kom tillbaka till helvetet, fann Satan själen så stinkande och vedervärdig, att han kastade den ut i rymden, och i högtidligt kapitel beslöts, att aldrig någon villain därefter skulle insläppas i helvetet. »Och», slutar Rutebeuf, »olyckliga på jorden, bannlysta från himmelen, utkastade från helvetet, hvart skola stackarne taga vägen?»

En man af ett dylikt skaplynne var föga lämpad för att skrifva ett religiöst drama. Troligen är det också endast yttre omständigheter, som drifvit honom därtill. Rutebeuf älskade tärningarne och befann sig därför i ständig penningförlägenhet. Vid ett sådant tillfälle har någon puy, hvars skyddspatron Théophile var, beställt dramat af honom. Han har skrifvit det, men utan verkligt intresse,

hvarför dramat, om också fromt i tonen, verkar tämligen torrt och nyktert.

Berättelsen om Théophile stammar som så många andra medeltida legender från Österlandet. Théophile skulle under femhundratalet hafva varit präst och allmoseutdelare (vice-dominus) hos biskopen af Cilicien. Då denne dog, valdes han enhälligt till hans efterträdare, men hans ödmjukhet förbjöd honom att emottaga uppdraget. Han behöll sitt gamla ämbete, men afundsmän förtalade honom hos den nye biskopen, så att han afsattes. Gripen af vrede och förtviflan hänvände han sig då till en judisk trollkarl vid namn Salatin, »hvilken kunde tala med djäfvulen, när han ville». Denne satte honom i förbindelse med Satan, som lofvade, att han skulle erhålla sitt ämbete tillbaka, om han gåfve honom kontrakt på att vara hans vasall. Efter någon tvekan gick Théophile in derpå: han förnekade Gud och återfick sin syssla. I sju år tjänade han Satan och var en ond menniska. Men då kom förtviflan öfver honom, han ångrade sig och anropade den heliga jungfrun om hjälp för sin själs frälsning. Hon ville först ej veta af honom, men slutligen förbarmade hon sig öfver syndaren och aftvingade Satan kontraktet, hvarefter Théophile offentligen inför biskopen bekände sin synd och erhöll nåd. Med denna scen slutar dramat, men legenden tillägger, att han strax efter sin bekännelse, och sedan han erhållit nattvarden, föll i en svår sjukdom

och dog i jungfru Marias kapell, dit han begifvit sig för att tacka för sin underbara frälsning.

Denna legend var under medeltiden mycket populär; den finnes berättad på vers och prosa, den var skulpterad på katedralernas portar och dess hufvudscener målades i mången kyrkas glasfönster. Det tyckes som vore det en dylik plastisk framställning snarare än en skrifven berättelse, som föresväfvat Rutebeuf, när han författade sitt drama. Ty äfven han har endast gifvit legendens hufvudscener, och utelämnat mycket mellanliggande, som är nödvändigt för legendens förstående. Emellertid var denna så bekant, att han ostraffadt kunnat använda ett dylikt kompositionssätt. Hela dramat sönderfaller således i en serie af skarpt afskilda, fullt fristående scener, hvar och en liksom motsvarande bilden på en dylik glasruta, t. ex.: *Här kommer Théophile till Salatin, hvilken kunde tala med djäfvulen, när han ville... Théophile begifver sig till djäfvulen och är mycket rädd och djäfvulen talar till honom och säger... Här ångrar sig Théophile och går till Jungfru Marias kapell och beder... o. s. v.*

Hvar och en af dessa scener är vald med omdöme och skrifven med kraft, men såsom helhet verkar Rutebeufs arbete föga dramatiskt.

Vi hafva således sett, huru i mirakelspelet redan från dess första framträdande rent världsliga scener stå vid sidan om de religiösa. Efter hand som arten utvecklar sig, försvinna de religiösa och öfvernaturliga elementen alltmera och slutligen för-

vandlas på detta sätt mirakelspelet till ett rent äfventyrsdrama.

Ingenstädes kan man lättare afläsa denna mirakelspelets utveckling än i den samling af fyrtio dramer, som bevarats i det vackra *Manuscript de Cangé*, och hvilka stamma från senare hälften af trettonhundratalet. *Miracles de Notre Dame* (Mariamiraklen) är kanske det ståtligaste och intressantaste monument, som af medeltidsdramatiken bevarats åt vår tid. I hvilken landsdel de uppstått, är ej så lätt att afgöra, då språket redan nästan är dialektfritt. Det troligaste är att de författats inom Champagne eller Ile de France.

De tyckas alla vara skrifna för samma sällskap; därför tala både yttre och inre likheter. Flere af dem äro åtföljda af en predikan och af en eller vanligen tvänne *serventoys* (täflingsdikter), den ena betecknad som *courroné* (prisbelönad), den andra som *estrivé* (som erhållit tillåtelse att täfla). Versbehandlingen är också i dem alla lika; åttastafviga verser af en monoton, behagligt släpande rytm, som står i ett intimt sammanhang med det enformigt högtidliga innehållet, hvilket sällan brytes af en komisk scen. Möjligen hafva dock under pauserna mellanspel, antingen musikaliska eller komiska förekommit; antydningar därtill kan åtminstone uppvisas i flere dramer.

Tekniken är också densamma i alla dessa fyrtio dramer, äfven om man kan påvisa intressanta nyanser. I dem alla förekommer en Mariauppen-

barelse, hvilken vanligen försiggår på det sätt, att den heliga jungfrun, stundom i sällskap med Gud, föregången af två eller flere änglar, hvilka afsjunga en rondeau, nedstiger på scenen och sedan åter uppstiger, då det återstående af rondeauen afsjunges.

Som dessa dramer äro synnerligen sparsamma på scenanvisningar, känner man icke något närmare om deras iscensättning. Att den emellertid varit synnerligen komplicerad, framgår af själfva innehållet. Handlingen rör sig vida omkring och många *hus* hafva således varit nödvändiga. Af dessa förekommer alltid ett, nämligen det som föreställer paradiset. Det var förlagdt ofvanpå ett af de många andra *mansions*, hvilka kantade scenens väggar. Däruppe reste sig mot en strålande gyllene gloria en tron, omgifven af växter och blommor. Det var där, som jungfru Maria hade sin plats under hela föreställningen, synlig för alla och uppvaktad af hvitklädda änglar. Med förväntansfull bäfvan afvaktade åskådarne det ögonblick, då hjälten eller hjältinnan nått höjdpunkten af olycka och i bön anropat jungfrun om hjelp. Då gaf Maria ett tecken åt sina änglar. Dessa grepo sina strängaspel och uppstämde en sång till himladrottningens ära. Och under tonerna af denna ljufliga musik nedsteg hon på scenen för att trösta, straffa och förmana samt slutligen rädda de sina.

Äfven det egentliga maskineriet måste hafva varit ganska inveckladt, ty man torterar martyrer, bränner å bål, utsätter unga kvinnor i en båt på

hafvet, påsätter afhuggna händer o. s. v., allt saker, som fordrade ganska vidlyftiga anstalter. Å andra sidan återkomma de flesta af dessa *feintises* i de olika dramerna, så att samma maskinerier kunnat användas — något som äfven talar för att det är för samma sällskap och samma scen, som dessa dramer äro skrifna.

Profandramer i strängare mening påträffas icke i denna samling. Ty så länge himmel och helvete spela med på scenen och ingripa i handlingens gång i så stor utsträckning som i dessa dramer, är det omöjligt att tala om ett rent världsligt drama. Men ingen grupp af medeltida skådespel ger oss en så tydlig föreställning om, huru det ursprungligen religiösa dramat småningom sekulariserades. Dessa fyrtio mirakelspel visa oss en mångfald af typer från de äldsta formerna ända fram till sådana, hvilka i själfva verket redan äro simulerade profandramer.

I de äldsta Mariamiraklerna har säkerligen djäflarnes uppträdande varit ett lika nödvändigt moment som jungfruns ingripande: den verkliga dramatiska kampen har stått mellan helvetet och himlen, och mellan dessa båda har människan uppträdt såsom den förförde och syndande, den ångrande och jungfrun anropande samt därför slutligen förlåtne. I Rutebeufs *Miracle de Théophile* var redan denna typ fullt utbildad. Här är denna form representerad af flere dramer, så t. ex. af *L'enfant donné au diable* (Barnet, som var lofvadt åt djäf-

vulen) — ett drama, som äfven i öfriga afseenden visar sig såsom tillhörande de äldsta i samlingen. Innehållet är följande.

En kvinna har gifvit jungfru Maria kyskhetslöfte, men hennes man förföres af djäfvulen att bryta det. I sin harm lofvar hon det barn, hon skall föda, åt Satan. Så fort hon födt, anlända också två djäflar för att bortföra det. De låta emellertid af modrens böner förmå sig att vänta i sju år — dock får hon under tiden ej låta döpa det. Den förtviflade modern anropar nu jungfrun om hjälp och erhåller också hennes löfte om bistånd, hvad som än må hända.

Då de sju åren förflutit, infinna sig djäflarne ånyo, men godmodiga till sin natur och säkra på sin rätt som de äro, låta de ännu en gång beveka sig och lofva att vänta i ytterligare åtta år. Pilten växer upp odöpt, utan annat namn än *beau fils* (vackre gossen), stor och tidigt utvecklad, och när han är fjorton år gammal, underrätta föräldrarne honom om den fara, som hotar honom. Hans beslut är strax fattadt: han beger sig till påfven för att af honom hämta råd och bistånd. Påfven kan emellertid intet göra vid saken utan sänder honom till en from eremit, denne skickar honom vidare till en annan, och slutligen föres han så till en tredje, den frommaste af alla och just den, hvilken jungfru Maria utsett till redskap för hans frälsning. Det är också i sista ögonblicket: tiden är utlupen, djäflarne hafva redan infunnit sig för att bortföra ho-

nom, då den heliga jungfrun beledsagad af sina änglar nedstiger för att skydda honom. Djäflarne stå emellertid på sin rätt — de hafva enligt sin vana tagit kontrakt af modern på pilten, hvarför frågan måste hänskjutas till Guds afgörande; och nu följer en verklig domstolsscen i himmelriket, i hvilken Gud ej utan en viss juridisk spetsfundighet afgör frågan till jungfruns förmån. Djäflarne aflägsna sig knotande: Jesus törs ingenting göra utan sin moders tillåtelse, säga de. Handlar han mot hennes vilja, så får han smaka riset.

Här ser man således liksom i *Théophile*, huru en människa, hvilken på grund af ett paktum tillhör Satan, genom jungfru Marias nådiga ingripande räddas. Allt hvad människan har att göra, är att ångra och i bön hänvända sig till henne.

Ett annat drama, der djäfvulens makt visar sig på ett verkligt fruktansvärdt sätt, är *Saint Jean le Paulu* (Den helige Johannes den ludne). Saint Jean lefver som eremit i djupet af en stor skog. En gång får han besök af en underlig sälle, hvilken vill fästa sig hos honom såsom tjänare. Han kallar sig Huet, men det är Satan, hvilken redan ofta förgäfves frestat honom. Eremiten låter honom stanna hos sig.

En dag kommer konungen till skogen för att jaga, åtföljd af sin unga dotter. Vid förföljandet af en hjort, råkar hon komma bort från det öfriga sällskapet. Länge irrar hon ikring, tills hon slutligen i nattens mörker varsnar ett ljus, som lyser

ur en koja. Det är eremitens boning. Huet kommer och öppnar. Han inger strax sin herre den tanken, att han bör våldtaga prinsessan och därefter kasta henne i en djup brunn, för att brottet ej må upptäckas. Dådet är ej väl begånget, förrän Huet uppger ett gräsligt jubelskri, förvandlas, och eremiten ser Satan hånskrattande försvinna mellan träden.

Eremiten gripes af samvetskval. Han bönfaller jungfru Maria om förlåtelse och pålägger sig sjelf en förfärlig botöfning: efter den dagen lefver han utan boning, utan kläder som ett vildt djur i skogen, krypande framåt på händer och fötter. Så förflyta sju år.

Då kommer åter konungen till samma trakt med sitt jaktfölje. Hans jägare få upp ett underligt, raggigt djur, hvars like ingen någonsin skådat: det är eremiten, hvilken, krypande, rör sig framåt på alla fyra, luden öfver hela kroppen. Utan svårighet fångas han och föres fram för konungen. I detsamma tågar en glädtig skara, företrädd af musik förbi, hvilken är på väg till det närbelägna klostret för att döpa ett litet barn. När detta får se eremiten, börjar det tala och uppmanar honom i Guds namn att döpa sig. Konungen blir högeligen förundrad öfver denna scen och önskar känna eremitens historia; denne berättar då, hvilket förfärligt brott han begått, huru han kastat flickan i brunnen och hvilken botöfning han sedan pålagt sig. Huru stor konungens smärta än är,

så svarar han dock: »när Gud förlåtit dig, så förlåter äfven jag». Ett äkta svar af en diktens medeltidskonung.

Som han emellertid önskar ordentligt begrafva sin dotter, begifver man sig till den brunn, där hon för sju år sedan nedkastades. Alla knäböja och bedja, och mera brinnande än någon beder eremiten till jungfrun. Då öppnar sig himlen: Gud och jungfru Maria stiga ned och uppmana eremiten att ropa på prinsessan. Han gör så, och från brunnens djup svarar honom konungadottern. Riddarne störta fram och hjälpa upp henne. Konungen frågar, hvad hon gjort under alla dessa år, och hon svarar, att hon lefvat tillsammans med en dam, så skön, att det säkerligen varit jungfru Maria själf.

I ännu några af denna samlings dramer förekomma djäflar, men i det stora flertalet finnas de icke, och deras närvaro är också obehöflig. Djäflarne uppträdde i mysteriet dels för att fresta, dels för att bortsläpa de syndare, hvilka de lyckats fånga i sina garn. Vid utförandet af denna sin uppgift skulle de på samma gång roa folkmassan. Men i Mariamiraklerna är tonen så högtidlig, att inga komiska uppträden tillåtas, åtminstone ej i omedelbart samband med den egentliga handlingen, och därför äro från denna synpunkt djäflarne onödiga. Endast i ett af dessa dramer spela de verkligen narrens roll. Ej heller finnas här några syndare, som de stackars djäflarne kunna föra med sig till helvetet; ty i dessa dramer utdelas förlåtelse åt både

värdiga och ovärdiga, och nåden härskar oinskränkt. Och slutligen är det icke nödvändigt, att de uppträda såsom frestare, eftersom denna roll öfvertages af bofven, hvilken i de flesta af dessa dramer är en stående figur. Ondskan personifieras med andra ord i mänsklig gestalt, och därmed är första steget taget mot en sannare psykologisk motivering af händelserna, ett nödvändigt villkor för ett verkligt världsligt dramas framkomst. Någon högre utveckling når väl ej denna psykologiska motivering i medeltidsdramerna, men intressanta ansatser till en dylik saknas dock ej helt och hållet, och det ej minst uti dessa Mariamirakler.

Låtom oss nu se till i hvad mån himlen, jungfru Maria och hennes änglar ingripa i dessa dramers händelser.

Såsom redan sagdt, nedstiger i alla dessa dramer Gud eller den heliga jungfrun minst en gång under styckets förlopp för att trösta och rädda, förmana och straffa; men den roll, som himlamakterna spela i dessa dramer, är dock mycket växlande. Så finnes en grupp af dramer, i hvilken jungfrun helt är centralfiguren och handlingen saknar allt mänskligt intresse; där finnes ej en scen, som ej tenderar mot henne: allt går med andra ord ut på hennes förhärligande. Man skulle ej ur ett dylikt drama kunna borttaga jungfru Marias roll, ty i och med detsamma skulle dramat själf upphöra att vara till.

Ett dylikt typiskt Mariamirakel är t. ex. *L'evêque à qui Notre-Dame apparut* (Biskopen, för hvilken

jungfrun uppenbarade sig). Här är Mariauppenbarelsen så helt centralpunkten, kring hvilken hela handlingen rör sig, att allt dramatiskt intresse försvunnit: det hela är endast satt i scen för att motivera en Mariavision. Först ser man biskopen i fromma samtal med sina klerker, så hålles en predikan, och biskopen prisar vältaligt den heliga jungfruns förtjänster. Därefter beger han sig till sin biktfader, en from eremit, och berättar för honom, att han nattetid sett honom vid sin säng, sjungande en ljuflig sång. Eremiten upplyser honom då om, att han äfvenledes samma natt haft en vision angående honom och tar afsked från honom med de orden: »Du skall tillväxa i rikedom och lycka, ty du har en vän och en väninna, hvilka mycket förmå». När biskopen därefter beder i sitt kapell, nedkomma ärkeänglarne Mikael och Gabriel och iordningsställa en tron, på hvilken jungfru Maria själf tager plats, under det änglarne afsjunga en rondeau. På hennes uppmaning förrättar nu biskopen morgonmässan, i hvilken änglarne deltaga. Nästa dag upprepas hennes besök i kapellet, och nu låter hon till sin tjänare öfverlemna ett rikt smyckadt käril, hvilket är fylldt med mjölk ur hennes bröst. Stycket slutar därpå med en sång till den heliga jungfruns ära.

Hela detta drama är säkerligen författadt endast för att erinra om det öfvernaturliga ursprunget af den relik, hvilken omnämnes uti dramat och hvilken tillhörde kapellet.

Mer eller mindre kraftigt ingriper den heliga jung-

frun, än tröstande, än lindrande tortyrens kval i samlingens ej fåtaliga martyrdramer. Som dessa emellertid ej erbjuda något af större intresse, förbigås de här.

Men det finnes en grupp af dramer, där Marias makt visar sig ännu mera stor och verksam. Hon belönar ej blott sina trofasta tjänare, hon räddar äfven syndaren från de världsliga följderna af brottet. Vi finna i denna grupp en lefvande illustration till medeltidens kristendom, just sådan den uppfattades af folket. Tanken, som genomgår dessa dramer, är djupt kristlig, men den är genomförd ända till paradox: huru djupt menniskan än fallit i synd, huru afskyvärdt än det brott är, som hon begått, om hon ångrar sig af uppriktigt hjerta, så skall dock himlen förbarma sig öfver henne. Ja, den barmhärtiga jungfrun räddar henne ej endast från evig fördömelse, hon rycker äfven brottslingen ur den världsliga rättvisans klor och skyddar honom från timliga straff. Aldrig har jungfruns makt blifvit predikad i en så krass form.

Huru stor roll nu än jungfru Maria spelar i denna grupp af dramer, så föres dock vårt intresse lika mycket åt ett annat håll. Det är nämligen mot bakgrunden af en tidens hvardagshandling, som den heliga jungfrun vanligen uppenbarar sin mystiska makt, och vi finna därför i dessa dramer ofta en trogen skildring af tidens seder, ej sällan genom sin osofrade detaljrikedom realistisk ända till platthet. Så börjar dramat *La femme que Notre-Dame garda d'être brulée* (Kvinnan, som jungfru Maria räddade

från att blifva bränd) med skildringen af tvänne borgarefamiljers idylliska hvardagslif, på hvilket ett brott gör en hastig ända.

En rik borgare har nyligen bortgift sin dotter med en ung man vid namn Aubin. De båda hushållen lefva fridfullt och lyckligt sida om sida, tills en dag en pratmakare till granne för svärmodern Guibor berättar ett rykte, som går i trakten, att hon skulle stå i brottsligt förhållande till sin svärson. Den osanna beskyllningen gör djupt intryck på henne, och hon vet i sin upprörda sinnesstämning ej bättre än att låta döda svärsonen för att göra ett slut på ryktet. Hon låter lönmörda honom, och liket är redan färdigt till begrafning, då rättvisans tjänare, hvilka anat oråd, infinna sig och företaga en undersökning. Man upptäcker strax, att ett brott föreligger, och står just i begrepp att bortföra hela familjen till fängelset, då Guibor bekänner. Hon dömes till döden och föres till afrättsplatsen.

Så långt artar sig dramat närmast till en nyktert och realistiskt hållen skildring af tidens borgerliga seder, hvilken verkar trovärdig in i de minsta detaljer. Hela stämningen i den lilla staden, där handlingen försiggår just i höstens tid, är återgifven med mycken åskådlighet. Men under dramats fortgång inmänger sig allt mera ett mystiskt element, som ställer allt annat i bakgrunden.

I heta böner har Guibor anropat jungfru Maria om frälsning för sin själ, och jungfrun är henne nådig:

tre särskilda gånger måste man antända bålet, elden sprakar i veden och förtär densamma, men Guibor förblir oskadd; då inser domaren och folket, att hon är en helig kvinna och i triumf återföres hon till sin boning.

Men från den dagen lefver Guibor en botgörerskas lif; hon bortskänker alla sina ägodelar och framsläpar själf sitt lif i ensamhet och fattigdom. Till slut har hon ej ens en dräkt, i hvilken hon skulle kunna besöka kyrkan. Hon gråter, när hon ser grannarne begifva sig dit, ty hon är ej i tillfälle att på denna dag, som firas till åminnelse af jungfru Marias kyrkotagande i templet, få höra mässan. Då tycker hon, att himlen öppnar sig, och att vår Herre Jesus Kristus, beledsagad af jungfru Maria och änglarne, stiger ned i hennes elända boning, sätter ett ljus i hennes hand och celebrerar mässan inför henne. Det är en scen, hvilken i sin enkla storhet kanske är bland de skönaste en skald någonsin skapat.

Ett annat dylikt drama handlar om en nunna, hvilken af en riddare frestas att fly med honom ur klostret. Efter mycken tvekan går hon in därpå, men hejdas två särskilda gånger af jungfru Maria, inför hvars bild hon bedt i kapellet. Tredje gången går hon förbi jungfrun utan att anropa henne och kommer så ut ur kapellet. I trettio år lefver hon därefter ett lyckligt familjelif tillsammans med riddaren, med hvilken hon hår två barn. Då uppenbarar

sig en dag den heliga jungfrun för henne i drömmen och förehåller henne hennes synd. Hon och mannen gå därpå i kloster.

I dylika dramer är det profana och det mystiska oskiljaktigt blandadt med hvartannat. Hvad som ofta gör dem så verkningsfulla, är det, att de berättas med en enkel och trovärdig naivitet, hvilken aldrig går ur vägen äfven för de vulgäraste detaljer, utan just uppsöker dem och sålunda oupplösligt sammansmälter hvardagslifvets trivialitet med de säregnaste drömsyner.

Dramaturgen har också hämtat sina ämnen ur legender och andra fromma berättelser; så t. ex. stamma flera af dem från *Gautier de Coincis* under medeltiden mycket lästa versifierade legendsamling.

Men man kan i denna samling urskilja ännu en grupp af dramer, där visserligen ännu himlamakterna ingripa, men i hvilka deras uppträdande i själfva verket är öfverflödigt. Ofta har jungfru Marias roll nedsjunkit till att endast vara en budbärares, och nästan aldrig uträttar hon underverk; hon uppträder endast tröstande och vägledande. En och annan gång spårar man i dessa dramer tydligt en dubbel motivering, så att den handling, hvilken skall utföras, dels sker på grund af personens eget sinnestillstånd eller yttre omständigheter af fullt naturlig art, dels på grund af jungfruns ingripande. Så är t. ex. fallet i *Ostes, konungen af Spanien.* Ostes har af kejsaren i Rom förmälts med spanske konun-

gens dotter och utropats till konung af Spanien. Därefter har han dragit ut till nya strider i sin kejsares följe; som trohetspant har han gifvit drottningen — en led af en af sina tår.

Till hären anländer en främmande riddare, Berengier, hvilken skrytsamt förklarar, att ingen kvinna, som han talat med tre gånger, kan motstå honom. Men Ostes vågar sin krona på, att hans hustru under alla förhållanden skall vara honom trogen. Det visar sig, att han rätt uppfattat sin drottnings karakter. Berengier lyckas ej att förföra henne; han köper då hennes kammartärna, hvilken till honom öfverlämnar den egendomliga trohetspanten, som Ostes gifvit henne. Denna uppvisar han, när han återkommer till hären, och förklarar för Ostes, att han förfört hans hustru. Ostes skyndar då hem för att döda henne, men jungfru Maria nedstiger och uppmanar henne att förklädd till väpnare, fly till sin fader i Granada — hon skall slutligen bli hämnad. Men detta jungfruns ingripande är i själfva verket ej behöfligt för dramats ekonomi; ty flyktens nödvändighet har äfven inskärpts för henne på ett annat och helt naturligt sätt, i det att en borgare kommer och berättar henne, att konungen beslutat döda henne, och uppmanar henne att fly.

Öfver hufvud taget är den heliga jungfruns ingripande i dramer af denna art ej nödvändigt för handlingens gång. Man kunde gerna stryka rollen: allt skulle ändå gå sin gilla gång. Och det är också hvad som ofta skett på ett senare stadium af dessa motivs

historia. Så t. ex. har Shakespeare i *Cymbeline* berättat samma historia, som utgör kärnan i Ostes, men något öfvernaturligt ingripande har han ej användt för att lösa dramats konflikt.

Jungfru Marias förhållande i denna grupp af dramer, är således parallellt med hvad som förut påpekats för djäfvulsrollerna. Orsaken till detta förhållande beror därpå att dessa dramer — man skulle kunna kalla dem half-profana — vanligen hämtat sina ämnen ur den profana litteraturen, ur en eller annan krönika, riddaredikt eller roman, i hvilken ingen Mariavision förekom; men i dessa mirakel *skulle* en Mariavision äga rum, ty det var just till jungfruns ära som de uppfördes. Fanns den ej i berättelsen, så inlade man den följaktligen på ett mer eller mindre lämpligt ställe i dramat, men sällan har den blifvit riktigt inarbetad; den står endast i ett yttre förhållande till handlingen. Men af den mystik, som så skarpt framträdde i de närmast förut skildrade dramerna, finnes här intet spår. Händelserna följa i det stora och hela världsordningens naturliga lagar.

Till denna grupp hör ett af samlingens elegantaste och finaste dramer: *La Marquise de la Gaudine* (Markisinnan af Gaudine). I detta drama uppträder utom jungfru Maria äfven en djäfvul, men man ser tydligt, huru bådas roller helt ytligt äro inlagda i dramat. Det skulle endast fordras ett par oväsentliga strykningar för att göra deras uppträdande öfverflödigt. Vi känna samma historia äfven ur

en italiensk-fransk riddaredikt, *Macaire*, men i denna finnes alls intet taladt om öfvernaturliga makters ingripande. Händelsen uti detta drama är följande:

Markisen af Gaudine har dragit till främmande land, och under sin frånvaro har han ställt sin gemål under en onkels beskydd. En djäfvul uppträder och jämrar sig i en kort monolog öfver att han ej kan föra den fromma markisinnan på afvägar. Han ser, huru markisinnan, knäböjande vid sin bönpall, anropar jungfrun, och detta ökar naturligen ännu mera hans pina. I ännu en monolog upplyser han, att han vill begagna onkeln såsom redskap för sina planer. Efter dessa djäfvulens monologer uppträder onkeln, skurken i stycket; han är förälskad i markisinnan och börjar strax sina giljareförsök, hvilka dock kallt tillbakavisas af markisinnan. Men han vet ej af någon djäfvul, som frestar honom; åskådarne hafva ej heller sett honom utsatt för en sådans inflytande. Man ser således, huru löst djäfvulsrollen är förbunden med dramat.

Då det icke lyckas onkeln att förföra markisinnan, beslutar han att hämnas. Han förmår slottsdvärgen att gömma sig i markisinnans sofrum och att smyga sig ned i hennes säng, medan hon sofver; därpå öfverraskar han henne i vittnens närvaro. Dvärgen nedhugges, för att han ej skall kunna upptäcka det verkliga förhållandet, och markisinnan föres i fängelse.

Emellertid återkommer markisen och då han

af onkeln får höra, att hans gemål varit honom otrogen, dömer han henne, fast med blödande hjärta, till döden. I sin djupa förtviflan anropar nu markisinnan madonnan och denna nedstiger i fängelset och lofvar att hjälpa henne, om så blir nödvändigt. Markisinnan blir också räddad och belackaren afslöjad, men jungfruns samband med detta är i dramat icke synbart. Vi se icke, huru hon ingriper.

Ty nu börjar handlingen på en ny punkt. Anthenor, en båld riddare, kommer dragande vägen fram med sin väpnare. Han är på återväg från det heliga landet och bär ännu den snäckprydda pilgrimsdräkten. När han varsnar tornen på markisen af Gaudines slott, vaknar i hans själ ett gammalt minne. Landets konung hade beskyllt honom för att stå i brottslig förbindelse med drottningen och endast på ett villkor velat skona hans lif, nämligen om han kunde bevisa att hans hjärta hade en annan härskarinna, och han offentligen af henne erhölle en kyss. Markisinnan, drottningens väninna och öfvertygad om bådas oskuld, hade då räddat honom, i det hon gifvit honom tillåtelse att vid en tornering offentligen kyssa sig. När han erinrar sig dessa scener från tidigare dagar, får han plötsligt lust att göra ett besök på slottet.

I värdshuset nere i byn, dit han först ställt sina steg, får han emellertid veta det olycksöde, som sväfvar öfver markisinnans hufvud. Hans beslut är strax fattadt. Af värden tillhandlar han sig häst

och rustning och är så färdig att kämpa för markisinnan. Men i sista ögonblicket gripes han af tvifvel: är markisinnan verkligen oskyldig? Han anropar madonnan och hon nedstiger, ber honom ej tvifla, ty »markisinnan är en verklig Susanna». Och hon påminner honom om huru markisinnan en gång trott på honom. Det ligger således nästan en förebråelse i den heliga jungfruns ord. Anthenor borde enligt medeltidens kärleksritual blindt trott på sin dam, för hvilken det under alla förhållanden vore hans plikt att strida. Mariavisionerna kunde således mycket väl varit utelämnade, ty dem förutan är handlingen fullt motiverad. Nu drager Anthenor åstad, han möter kärran, på hvilken markisinnan föres till afrättsplatsen, utmanar onkeln och tvingar honom att bekänna. Och så blir markisinnan räddad och återgifven åt sin gemål.

Ofta är ämnet i dessa dramer hämtadt från samtida romaner, ibland hvars äfventyrliga händelser dramaturgen äfven inflickat Mariavisonen. Dit hör t. ex. *La fille du roi de Hongrie* (Konungen af Ungerns dotter), som är tagen ur en berättelse från tolfhundratalet: *la Manekine* af Philippe de Reims. Flere af dess motiv tillhöra medeltidens mest omtyckta och gå igen i otaliga berättelser.

Konungen af Ungern har blifvit änkling och vill ej gifta om sig, såvida han ej kan få en hustru, hvilken är lika skön och god som hans förra gemål. Endast hans dotter kan uppfylla dessa fordringar, och då hans baroner ej lämna honom

någon ro, besluter han sig för att taga henne till äkta. Prinsessan vägrar emellertid och afhugger sin ena hand för att undgå giftermålet. Fadern vredgas och vill låta bränna henne, men på hofmännens förböner utsättes hon i stället i en liten båt. Denna drifver länge om på böljorna, tills den slutligen landar vid Skotland, hvars konung förälskar sig i henne och tager henne till äkta. Men svärmodern hatar henne, och då hon i mannens frånvaro föder en son, uppger denna, att hon nedkommit med en drake. Konungen dömer henne icke, men svärmodern befaller, att hon skall utsättas i en båt; denna drifver omkring med vågorna, tills den slutligen stannar i Rom, hvarest prinsessan upptages i en senators hus. Här i Rom samlas åter alla dramats personer och upplösningen följer. Konungen af Ungern har ångrat sin hårdhet mot dottern och vill bikta sig för påfven; konungen af Skotland har, sedan svärmoderns osanningar blifvit upptäckta, begifvit sig ut för att söka sin förlorade maka. Han återfinner henne i senatorns hus. Alla personerna sammanträffa i Sankt-Peters kyrkan, just då en diakon begifvit sig ned till Tibern för att hämta vatten till dopfunten. I vattenhämtaren finner han till sin förfäran en afhuggen kvinnohand. Det visar sig vara prinsessans, och när påfven närmar den till hennes arm, växer den åter fast.

Ett annat dylikt drama är *Robert le Diable*, hvilket i något moderniserad form i våra dagar

gått öfver scenen i Paris, dock med föga framgång. Äfven libretton till Meyerbeers opera med samma namn är fotad på denna under medeltiden mycket populära saga. Robert är son till hertigen af Normandie; han lefver som en stråtröfvare, bränner, mördar, skändar och stjäl. Hans fader ställer honom slutligen utom lagen. Full af ilska skyndar han då till slottet, men träffar ingen utom sin moder, hvilken förfärad flyr undan för honom. Moderns rädsla väcker den vilde sällen till besinning, och han frågar sig sjelf, hvarför han är så ond, hvarför alla hata, alla fly honom. Modern upplyser honom därom: han är son af djäfvulen. Moderns ord försänka honom i förtviflan, han fruktar den eviga fördömelsen och beger sig strax barfota och tiggande till Rom för att hos påfven erhålla förlåtelse för sina synder. Men denne kan ej gifva honom aflösning, utan visar honom till en from eremit, hvilken såsom penitens pålägger honom att ställa sig vansinnig och att endast lifnära sig med hvad han kan rycka från hundarne.

Emellertid angripa hedningarne kejsarens land, och riket befinner sig i fara. En ängel uppenbarar sig för Robert och befaller honom att iföra sig rustning och kämpa mot fienderna. Tack vare hans kraftiga hugg besegras hedningarne. Kejsaren önskar veta, hvem den obekante riddaren var, hvilken kämpat så tappert. Ingen kan upplysa honom därom. Robert låtsar sig alltjämt vara vansinnig och ligger på sin vanliga plats, gödselhögen.

Men kejsarens dotter, som är stum, har lagt märke till Roberts görande och låtande, och med tecken ger hon till känna, att han är riddaren. Alla skratta åt henne.

Emellertid infalla hedningarne ännu en gång i kejsarens land, och Robert drar ånyo ut i striden. En af kejsarens krigare vill veta, hvem den främmande riddaren är och sticker honom därför med sin lans, hvars spets blir kvar i såret. Kejsaren lofvar nu sin dotter och halfva konungariket åt den, som är i besittning af den afbrutna lansspetsen. Seneschallen söker falskeligen utgifva sig för att vara riddaren, men bedrägeriet upptäckes, ty prinsessan återfår plötsligt sin tungas bruk och berättar, att hon tvenne gånger sett galningen iföra sig rustningen. Så upptäckes allt och Robert äktar på Guds befallning prinsessan.

Ännu andra dramer skulle kunna anföras, hvilka till sitt innehåll äro profana, om äfven en Mariavision är inlagd uti desamma. Det finnes t. ex. en dramatisering af frankerkonungen Clovis omvändelse till kristendomen och döpelse, en berättelse, som går tillbaka till Gregorius af Tours' krönika. Dramat om Bertha med den stora foten, hvars ämne är hämtadt ur ett gammalt riddarekväde ur diktcykeln om Karl den store, hör äfven hit.

Man ser således i dessa Miracles de Notre Dame, huru långt man kommit bort från det ursprungliga religiösa dramat. Uppgiften var nu ej längre att inpränta och åskådliggöra religionens sanningar,

att uppbygga åskådaren, man ville nu helt enkelt roa honom med underbara och öfverraskande äfventyr.

Det är således inom mirakelspelet, som brytningen med det kyrkliga dramat äger rum, och som vi spåra de första försöken till ett världsligt drama.

En sak slutligen, som ej bör glömmas vid behandlingen af dessa Mariamirakler, är deras i många afseenden egendomliga teknik. Äfven i detta afseende höra de till det intressantaste, som medeltidsdramatiken frambragt i Frankrike. Vanligen löpa i medeltidsdramat två eller flere handlingar vid sidan af hvarandra, men här är handlingen nästan alltid endast *en*. Därpå vinner kompositionen i klarhet, och ämnet begränsas skarpare. Säkerligen har den Mariavision, hvilken regelbundet förekommer i dessa stycken, mycket bidragit till denna koncentration. Den har blifvit till en fast punkt, kring hvilken hela ämnet samlade och afrundade sig.

I dessa dramers byggnad spåras en viss symmetri, äfven den vittnande om en ganska högt utbildad kompositionstalang. Nästan musikaliskt verkar t. ex. kompositionen af Mariavisionen, i hvilken jungfrun först nedstiger till jorden och därpå åter uppstiger till paradiset, beledsagad af två änglar och två helgon. Till och med i själfva versbyggnaden kan man följa denna symmetri. Hvarje åttaradig kuplett slutar regelbundet med en mindre vers på fyra stafvelser, hvilken rimmar med den

följande kuplettens första vers — en anordning som förlänar dialogen en behaglig harmoni.

Och tar man hela samlingen för sig, hvilken enhet, man skulle nästan vilja säga, hvilken enformighet härskar då ej i hela den yttre anordningen! Hvart och ett af dessa dramer är byggdt efter samma principer — och hvilken variation uppträder ej så inom de en gång fastställda gränserna! Huru äkta franskt är ej allt detta! Och man förvånas att på ett så tidigt stadium i det franska dramats historia finna utbildade just dessa egenskaper, hvilka utmärka det på dess klassiska höjdpunkt. Ty enhet, koncentration och symmetri äro just karakteristiska för den franska tragediens form. När man finner dylika drag så pass tidigt och under förhållanden så ogynnsamma för utvecklingen af en högre retorik, förstår man, att de motsvara djupa behof hos rasen, och att det ingalunda är renässansens antikstudier, som skapat dem; dessa hafva endast frigjort dem och drifvit dem upp i dagen.

Äfven i England framträder ett liknande rasdrag redan i medeltidsdramerna: realismen. När de stora kollektivmysterierna uppfördes, tilldelades de olika dramerna åt olika skrån; guldsmederna spelade i rika dräkter, öfversållade med guld och ädelstenar de tre magerna från Österlandet, timmermännen byggde Noaks ark och smederna naglade Kristus till korset. Och det gällde att utföra hvar och en af dessa handlingar på ett så natur-

troget och illuderande sätt som möjligt. Också vimlar dialogen i dylika dramer af rent fackmässiga uttryck. Åskådarne ville se Noaks ark timrad af konstförfarna händer och spikarne inslagna med den virtuositet och under den jargon, som endast en verklig smed förfogar öfver. Så utbildade sig där redan tidigt ett drag, som skulle föra det engelska dramat till dess höga ståndpunkt, liksom man i Miracles de Notre Dame finner första spåren till den klara och öfverskådliga komposition, till den eleganta retorik, i hvilken den franska tragedien aldrig öfverträffats.

III.

Vi hafva i det föregående följt det franska nationaldramats öden från äldsta tid fram till slutet af trettonhundratalet. Innan vi taga en öfverblick af dess i många afseenden rika utveckling under medeltidens sista dagar, torde det vara lämpligt att först yttra några ord om teaterförhållandena under denna period, enär själfva dramernas karakter i ej ringa mån betingas af de yttre omständigheter, under hvilka de tillkommit. Bäst äro förhållandena i Paris kända, och då det också är denna stad, som går i spetsen för utvecklingen, är det där, som vi något närmare skola studera dem.

Utom de många olika confrérier, hvilka då och då och vanligen mera privat (endast inför sällskapets egna medlemmar) uppförde skådespel, funnos på fjortonhundratalet tre korporationer, hvilka gåfvo offentliga föreställningar, nämligen *La Basoche*, som spelade farser och moraliteter, *Les enfans sans souci*, hvilka hufvudsakligen egnade sig åt sottien, och *La Confrérie de la Passion*, som snart nog fördunklade de båda andra. De tvänne förstnämnda af dessa sällskap intresserade sig således hufvudsakligen för upp-

förandet af komiska dramer; det senare hade åtminstone i början en öfvervägande religiös repertoar. Då emellertid dessa tre sällskaps verksamhetsområden ömsesidigt beröra hvarandra, torde det vara skäl att redan här kasta en hastig blick på deras historia.

Sällskapet *La Basoche*[1] lär enligt en tradition hafva existerat redan 1303, då det af Filip den sköne erhöll sina privilegier. I hvarje fall kan man spåra det från omkring 1350. Medlemmarne uti detsamma utgjordes af unga jurister, klerker och skrifvare vid domstolarne uti Paris. Sedan långt tillbaka gåfvo de fester. Hvarje år i slutet af juni eller början af juli ägde deras stora uppvisning (la montre générale) rum, hvarvid medlemmarne delade sig i tolf skaror, med hvar sin anförare och sina igenkänningstecken. Vid ljudet af trumpeter och hobojor begåfvo sig alla till justitiepalatset och paraderade förbi konungen samt gåfvo slutligen morgonkonserter och serenader för åtskilliga öfverhetspersoner. Dessutom församlades de på heliga tre konungars dag, och hvarje år i maj drogo de till skogen i Bondy och höggo där två träd, hvilka i högtidlig procession fördes till justitiepalatset för att uppsättas såsom majstänger i stället för det föregående årets.

---

[1] *Basoche* är deriveradt af det latinska ordet *Basilica*, hvilket användes såsom benämning för justitiepalatset i Paris.

Redan tidigt började Basochen, för att gifva ökad glans åt dessa festligheter, att uppföra olika arter af skådespel. Dessa representationer ägde rum tre gånger om året: fredagen före eller efter heliga tre konungars dag, i början af maj månad och några dagar efter den allmänna uppvisningen. Vid dessa tillfällen uppfördes farser och moraliteter; men utom dessa regelbundet återvändande föreställningar deltogo Basochens medlemmar ofta vid furstliga intåg och andra officiella fester i utförandet af hvarjehanda upptåg. Så t. ex. uppförde de ofta *mystères mimés* [1].

Sällskapets blomstringstid inföll under Ludvig XII, hvilken ej blott tolererade utan äfven uppmuntrade dess representationer. Under hans efterträdare, Frans I, blef däremot uppsikten öfver Basochen strängare. Så tvingades den 1538 att fjorton dagar före hvarje föreställning låta censurera sina manuskript. Dess stycken hade nämligen ofta innehållit satirer och angrepp på regeringen och politiska förhållanden. Sista gången vi höra talas om någon representation af Basochen, är år 1582; flere af dess gamla fester och sedvänjor fortlefde dock ännu på sextonhundratalet.

Les enfans sans souci (Sorglösa barnen) var namnet på ett annat sällskap, hvars ursprung är ännu dunklare än Basochens. Den vanliga traditionen vet att berätta, att sällskapet bildades under

[1] Om den närmare karakteren af dessa spel se längre ned uti detta kapitel.

Karl VI:s regering, således ungefär samtidigt med Confrérie de la Passions stiftande. Man har stridt mycket om detta sällskaps sammansättning. Förr ansåg man, att det bestod af rika ynglingar, hvilka för sitt nöjes skull anordnade teaterföreställningar. Men troligare är, att det rekryterades ur tidens bohème, att det utgjordes af litterärt intresserade ungdomar, studenter och yrkesskribenter. Bland dess medlemmar i början af femtonhundratalet nämnes t. ex. skalden Clément Marot. Därmed vare emellertid huru som helst, säkert är, att sällskapet hade mycket gemensamt med Basochen, och mången medlem af Enfans sans souci tillhörde äfven det senare sällskapet. Traditionen berättar, att de båda föreningarne ingått en ömsesidig öfverenskommelse, på grund hvaraf de fingo rättighet att spela hvarandras repertoar.

Såsom Enfans sans soucis' specialitet nämnes alltid sottien, detta narrspel, halft en fars, halft en moralitet. Hela sällskapet var också organiseradt som ett narrkompani, hvars högste chef var narrprinsen *(le prince des sots)*; den närmaste i värdigheten efter denne kallades narrmamman *(la mère sotte)*. På femtonhundratalet var det på narrprinsens anmodan som Basochens stordignitärer första dagen i fastan begåfvo sig till hotel de Bourgogne, Passionsbrödernas teater, för att där åse skådespelet från den loge, hvilken gratis stod till de båda sällskapens förfogande.

En gång om året företog narrprinsen ett hög-

tidligt intåg i Paris, beledsagad af alla sina undersåtar. Det lustiga följet uppträdde därvid liksom vanligen vid sina öfriga föreställningar i tidens traditionella narrkostym. Denna bestod af brokiga trikåer och åtsittande jacka med utskärningar. Dräktens mest karakteristiska beståndsdel var dock narrkåpan med sina bjällror och åsneöron. Vanligen var denna kostym gul på ena långsidan och blå på den andra. I handen bars en narrbjällra.

Det var också detta sällskap, hvilket lämnade skådespelare till de många narrollerna uti Passionsbrödernas mysterier, roller, på hvilka ofta hela styckets framgång berodde, och som därför fordrade skickliga framställare.

Enfans sans soucis' representationer fortsattes ännu i senare hälften af femtonhundratalet, om ock ej med samma framgång som förut. Troligen upphörde de under religionskrigen 1584—1594 för att aldrig mera återupplifvas.

Det tredje och mest betydande af dessa föreningar är *Confrérie de la Passion*.

Redan under Karl V:s regering fanns i Paris ett sällskap, hvilket hvarje år uppförde *La Passion de nostre Seigneur Jhesu-Christ* (Vår Herre Jesu Kristi Pinos historia). Troligen spelades det redan 1370. År 1380 efterskänktes nämligen genom ett kungabref straffet för en viss Guillaume Langlois, hviken vid en dylik föreställning råkat såra till döds en kamrat. I brefvet nämnes, att man hvarje år hade för plägsed att uppföra Passionsdramat, och man bör

således kunna anse att så skett åtminstone i tio år. Hvar dessa borgare vid denna tid spelade, är obekant, men 1402 finna vi dem i Hôpital de la Trinité, beläget utanför stadsmuren åt Saint-Denis till och ursprungligen bestämdt att upptaga pilgrimer och andra resande, hvilka anlände så sent på aftonen, att de ej kunde få inträde i staden. Detta år erhöllo passionsbröderna genom bref af den 4 december uteslutande privilegium på att i staden Paris spela Kristi pinos historia, Återuppståndelsen samt för öfrigt hvilka helgondramer de behagade.

Därmed var den första stående teatern grundlagd i Frankrike och ända fram till Corneilles tid behärskade därefter *Confrérie de la Passion* genom sina privilegier teaterförhållandena i Paris. Ursprungligen spelade sällskapet uteslutande religiösa dramer, men snart nog funno de, att publiken önskade mera omväxling i repertoaren. Det var därför som de öfverenskommo med Basochen och Enfans sans souci, att dessa på deras teater skulle spela moraliteter, farser och sottier. Därmed började i stor stil den sammanblandning af religiösa scener och grofkornigt komiska, hvilken slutligen föranledde myndigheterna att förbjuda hvarje uppförande af religiösa dramer. Tills vidare fingo emellertid bröderna ostörda fortsätta sin verksamhet efter eget skön. Af publiken voro deras föreställningar mycket omtyckta. Folkhumorn benämnde den blandning af religiöst och komiskt, som där serverades, *poiz-pillez* d. v. s. ärtpuré. Rätten sma-

kade: på spektakeldagarne stod folket redan i den tidiga morgonstunden i täta skaror utanför teatern, ehuru spelet först började på eftermiddagen. Likaledes framflyttade ofta prästerna tiden för vespergudstjänsten för att kunna infinna sig vid dessa skådespel.

På tal om denna tids teaterförhållanden bör man icke gå förbi de stora fester, hvilka vid utomordentliga tillfällen anordnades än af konungen och hofvet, t. ex. vid utländska furstebesök, än af städerna, när konungen eller hans gemål för första gången höllo sitt intåg i en viss stad eller af andra anledningar hedrade dess borgare med ett besök. De romanska folken hafva alltid älskat glänsande fester, men nu vid renässansens inbrott nå dock dessa tillställningar sin höjdpunkt.

Vid sådana tillfällen aflöste i brokig omväxling det ena uppträdet det andra: sällsynta djur förevisades i för tillfället anordnade trädgårdar, akrobater och taskspelare uppträdde och skådespel uppfördes. Den vanliga formen för dessa fester var, att man föranstaltade processioner och vid de gator, genom hvilka tåget drog fram, uppställde utåt öppna skådebanor, på hvilka agerande uppträdde.

Mycket omtyckta voro de s. k. *mystères mimés*, d. v. s. ett slags pantomimer, i hvilka alls icke eller föga talades. De voro således närmast lika med vår tids tableaux vivants. Till innehållet voro de mycket omväxlande: än framställdes uti dem situationer ur bibeln, än allegoriska personligheter, hvilka

med några ord komplimenterade monarken; ofta föreställde de krigsscener, i andra fall uppträdde gestalter från den antika historien eller mytologien.

Dessa mystères mimés äro af en viss betydelse äfven för taldramats historia. Ty i många afseenden äro dessa stumma spel föregångare till vissa kategorier af taldramer. Vi erinra oss att Kristi Passions historia aldrig framställdes uti liturgiska dramer. Men till mystère mimé bearbetades det redan år 1313, således ungefär hundra år tidigare än såsom taldrama. Likaledes höra vi mycket tidigt talas om uppträden af allegoriska personer, hvilka således förebåda moraliteten, och om framställandet af rent profana scener, innan dessa ännu vunnit någon framskjuten plats uti taldramat.

Den äldsta dylika fest, vid hvilken vi veta att mystères mimés uppförts, är den som år 1313 firades, då Filip den sköne gaf en fest för Edvard II af England.

I en gammal krönika heter det om densamma:

La vit-on Dieu sa mère rire;
Renard, fisicien et mire[1].

Eller med andra ord: man uppförde dels andliga skådespel såsom *La Gloire des Bienheureux* och *La Peine des Damnés*, dels en *Procession du Renard*, i hvilken de agerande uppträdde med olika djurmasker, föreställande typer ur de vid denna tid högeligen omtyckta Räfromanerna.

---

[1] Der såg man Gud skratta åt sin moder och räfven uppträda såsom läkare och naturforskare.

Mången gång låter det som en saga ur Tusen och en natt, när man läser om denna tids fester. När t. ex. Karl VI 1380 höll sitt intåg i Paris, hade man på det smakfullaste smyckat gator och torg; rika väfnader fladdrade öfverallt, musiken spelade, mjölk och vin och välluktande vatten flödade från fontänerna och mysterier uppfördes.

Då hans gemål drottning Isabella af Bayern 1385 höll sitt intåg, följde åter stora fester. Bland annat uppförde man en batalj, i hvilken fransmän och engelsmän stridde mot saracener. Men det som mest slog an vid detta tillfälle var en storartad *truc*, anordnad af en genuesare. Då drottningen nämligen på aftonen passerade bron vid Notre Damekyrkan såg hon en ängel, hvilken i handen bar facklor, komma sväfvande ned från kyrkans torn sig till mötes. Han gick in genom en öppning i den sidenduk, hvilken som en himlapäll var spänd öfver bron, och satte en krona på hennes hufvud. Därpå försvann ängeln-akrobaten åter på samma luftiga sätt, tack vare de rep, hvilka voro spända mellan marken och kyrkotornet.

Ej minst omtyckta voro krigsscenerna, hvilka mäktigt anslogo de patriotiska strängarne. Smaken för dessa krigsscener bibehöll sig länge uti Europa. Huru ofta förekomma de icke ännu uti den Elisabetska tidens chronicle-plays! Så uppfördes 1389 i Paris vid Isabella af Bayerns intåg *Le pas du roi Salhadin*, en händelse ur korstågshistorien, skildrande, huru Richard Lejonhjärta med tolf följeslagare i

ett trångt pass höll stånd mot Saladins hela här och hindrade dess marsch, tills den öfriga korstågshären lyckats undkomma. Skådebanan var afdelad i tvänne fält. På dess ena sida stodo de kristna härskarorna uppställda, på den andra saracenerna, däribland Saladin själf och alla hans namnkunniga hjältar. Något ofvanför den scen, hvarpå detta försiggick, satt på en tron konungen af Frankrike, omgifven af sina tolf pärer, en grupp, hvilken naturligen äfven framställdes af skådespelare. När drottningens bärstol stannade framför scenen, gick Richard fram mot konungen af Frankrike och begärde tillåtelse att hugga in på saracenerna, hvilket bifölls. »Och nu följde», berättar krönikan, »på skämt en stor strid och den varade en lång stund och åskådades med mycket nöje».

Dessa krigsscener framställde ofta en stads belägring och stormande. Så t. ex. fingerade man 1460 i Arles Konstantinopels sju år förut timade eröfring, och liknande belägringsspel omnämnas ofta. Säkerligen är det ur dylika pantomimiska belägringsspel, som motsvarande taldramer framgått.

Äfven scener ur antikens historia framställdes. När Filip den gode 1458 höll sitt intåg i Gand, såg man bland många andra scener äfven följande: *Cicero, hållande försvarstal för Ligurius inför Caesar* och *Pompejus, benådande Tigranes.*

Mot slutet af fjortonhundratalet, således samtidigt med att moraliteten når sin höjdpunkt, antaga dessa stumma spel nästan uteslutande formen af

allegorier. Dygder och laster uppträda och komplimentera på ett mer eller mindre fint sätt konungen. Vid Ludvig den XI:s intåg i Paris 1461 förekommo »tre mycket vackra flickor, hvilka föreställde Sirener och voro alldeles nakna. De sjöngo små herdedikter och visor».

Och slutligen är det också vid vissa i stor stil anlagda fester, då en hel befolkning lät de dagliga sysslorna hvila, som denna tids jättemysterier af kyrkligt och profant innehåll kommit till uppförande.

Sådana voro teaterförhållandena i fjortonhundratalets Frankrike. Vi skola nu taga en öfverblick af dess dramatiska litteratur.

IV.

Elfva- och tolfhundratalen äro den medeltida litteraturens blomstringstid uti Frankrike. Då föredragas på borgarna de stolta sångerna om Karl den store och hans tappra paladiner. För Marie de Champagne och hennes hofdamer berättar Chrestien de Troyes veka kärleksromaner: Iwan Lejonriddarens trolska äfventyr, Tristans och den blonda Isoldes af kärleksdrycken sammanlänkade öden, Lancelots och den sköna Guinevras farliga möten. På torg och marknadsplatser, eller i hallen, sedan fruntimren lemnat borden, förtäljas de uppsluppna och saftiga fabliauerna, i hvilka alla det medeltida äktenskapets fel och skavanker under skämt och munterhet passera revy. Till Nordfrankrikes furstehof strömma Provences trubadurer och sjunga i subtilt affattade kväden, på smältande rytmer, kärlekens och de sköna damernas lof. I de skarpt satiriska räfromanerna parodierar hela medeltidssamhället sig själf i djurens skepnad. Då födas de graciösa fesagorna, hvilka sedan aldrig upphört att fängsla människornas fantasi, och det är också då, som Jean Bodel och Adam de la Halle fägna de

lustiga borgarne uti Arras med sina skådespel. Det är något af vårens första friska tid öfver denna litteratur: det är sång i luften och alla knoppar springa.

Men ungefär med huset Valois' uppstigande på tronen (1328) är hela detta skede afslutadt och den egentliga medeltiden är förbi. Hela blomstringstidens naiva diktning med dess friskt spelande fantasilif är blott en saga och den tid, som kommer, är en öfvergångs- och nydaningstid. Man lefver vidare på de gamla smulorna. Hjältedikterna omskrifvas, uttänjas och utvattnas i det oändliga. Kärlekspoesien lämnar plats för en konstigt rimmad, ofta satirisk lyrik. Hela litteraturen får en didaktiskt allegorisk karakter och blir borgerligt nykter till sin anda. Men nya vägar sökas och mycket arbete, som sedan gifver frukt, göres.

Äfven dramat förändrar under denna tid karakter. Mysteriet utvidgas till att gifva en framställning af hela gamla och nya testamentet: det verkar genom yttre prakt. Moraliteterna och profanmysterierna uppstå.

Såsom de äldsta bevarade representanterna af mysteriet lärde vi känna Adamsspelet och Återuppståndelsedramat, båda från elfvahundratalet.

Från de tvänne följande århundradena finnes

däremot icke något mysterium kvar. Att döma efter de bevarade texterna skulle man under tolfhundratalet och ända fram mot slutet af trettonhundratalet endast uppfört mirakelspel. Mysteriet däremot tyckes hafva dött i samma ögonblick, som det uppkommit.

Så är emellertid icke fallet. Den följande utvecklingen tyder åtminstone på, att äfven under dessa århundraden mysterier skrifvits och uppförts, och det i stor myckenhet. Det sätt, hvarpå bibeldramat åter uppenbarar sig under fjortonhundratalet, visar, att arten varit stadd i jämn och oafbruten utveckling.

Först omkring 1370 höra vi åter talas om uppförandet af mysterier. Det var då som Passionsbröderna i Paris började att regelbundet spela Passionsdramat.

Från ungefär samma tid är också det första mysterium, hvilket vi efter denna långa intervall åter påträffa. Det är en *Nativité*, hvilken finnes instucken bland de Mariamirakel, hvilka i ett föregående kapitel behandlats. Genom sin vulgära realism ger det redan en försmak af det senare bibeldramat. Dess första afdelning skildrar nämligen efter de apokryfiska evangelierna Jesu födelse, och det är skrifvet för att inskärpa den heliga Jungfruns obefläckade aflelse. Denna dogm *bevisas* på ett mycket drastiskt sätt. Barnmorskan Salome anländer först sedan Maria födt. Man berättar för henne, att Jesu moder ännu är jungfru. »Åh, säg

icke sådant, man skrattar endast åt er», svarar den tviflande Salome. Då uppmanas hon att själf öfvertyga sig om sakförhållandet. Hon gör så, men Gud straffar hennes förmätenhet, och hennes händer förvissna. »Gud, nu har jag förlorat mina händer», utbrister hon, »hvad skall jag nu lefva af?»

Denna scen är typisk för det senare bibeldramat. Begäret efter en kraftfull och åskådlig framställning för till en råhet, hvilken illa öfverensstämmer med ämnets värdighet.

Fjorton- och femtonhundratalens mysterier hafva en helt annan karakter än t. ex. det korta, men patetiska och måttfulla Adamsspelet. De äro ofta af ett häpnadsväckande omfång och den ton, i hvilken de äro skrifna, är vanligen snusförnuftigt nykter och borgerligt platt.

Nu är det de stora festspelens tid, då man dagar igenom spelar mysterier från den tidiga morgonen till den sena aftonen. Man nöjer sig ej längre med att gifva enstaka situationer af den heliga historien, utan till *ett* skådespel sammanföres en mångfald af bibelns händelser. Dessa jättedramer, hvilka vid en närmare granskning sönderfalla i många smärre mysterier, kallas i våra dagar för *cyklar*, och flere dylika äro bevarade. En dylik cykel — *Le mistère du vieil Testament* — sammanfattar t. ex. händelserna ur gamla testamentet. Den börjar nämligen med en framställning af världens skapelse och sträcker sig i oafbruten följd ända fram till drottningen af Sabas besök hos Salomo. Och till

denna cykel ansluta sig sex fristående dramer, hvilka föra händelserna fram till Kristi födelse. Denna cykel omfattar ej mindre än 50,000 verser.

På samma sätt behandlade man äfven nya testamentets historiska händelser, och dylika dramer föreligga i flere olika redaktioner. Den tidigaste af dessa är den, som finnes bevarad i ett manuskript i Sainte-Geneviève-biblioteket i Paris från början af fjortonhundratalet, och hvilken säkerligen uppförts af Passionsbröderna. Troligen var det äfven för deras räkning, som Arnoul Greban omkring 1450 skref *Le Mystère de la Passion,* ett drama, hvilket i nära 35,000 verser skildrar hela Kristi lif, börjande med hans födelse och slutande med hans uppfarande till himlen.

En tredje cykel, hvilken behandlar *Apostlarnes historia* och når upp till den respektbjudande siffran af 61,908 verser, är författad af den ofvannämnde Arnoul Greban samt hans broder Simon.

Öfverallt uti litteraturens historia kunna vi konstatera, att den kortare och summariska behandlingen af ett ämne föregår den mera utförda framställningen. Klart framträder t. ex. detta förhållande uti det franska eposets historia. De hjältedikter, hvilka fullständigt behandla ett ämne, hafva småningom framväxt ur kortare visor, hvilka omedelbart efter de historiska händelser, som ligga till grund för de samma, diktats och flugit kring på folkets läppar. Och på ett senare stadium

har man, för att åstadkomma ännu större brokighet och omväxling uti äfventyren och för att med största möjliga fullständighet kunna berätta de olika älsklingshjältarnes fabelaktiga bedrifter, sammanfört enskilda hjältedikter till stora cyklar vare sig på vers eller prosa.

Det är på ett liknande sätt, som de stora dramatiska cyklarna uppstått. Vi hafva sett, huru de första liturgiska dramerna framgingo ur de korta antifonerna, och huru allt flera sådana smådramer till firandet af kyrkans olika festdagar uppkommo, huru ofta ur ett dylikt drama genom ämnets rikare behandling uppstodo flera nya, och huru redan på det liturgiska stadiet flera enskilda dramer förenades till ett nytt drama. Adamsspelet var en sådan sammanslutning af trenne olika mysterier. Därefter tryter materialet, så att man ej längre steg för steg kan följa utvecklingen. Men tvåhundra år senare finna vi dessa jättedramer, hvilka omspänna stora partier af bibelns händelser. Vi kunna ej förklara dessa cyklars plötsliga uppträdande, om vi icke antaga, att äfven under tolf- och trettonhundratalen utvecklingen fortgått i samma riktning, som den börjat, eller med andra ord, att under denna period, från hvilken inga mysterier äro bevarade, alltjämt dylika skrifvits, så att småningom flertalet af bibelns händelser dramatiserats.

I månget fall torde därför de senare dramaturgernas arbete hafva inskränkt sig till att moder-

nisera innehållet och språket i äldre mysterier och att sammanföra dessa till stora cyklar. Och just detta tillvägagående kan också förklara, hvarför ej längre några bibeldramer finnas kvar från den mellanliggande perioden. De hafva betraktats som värdelösa och bortglömts. De hafva uppslukats uti cyklarne, och i månget enskildt fall kan man ännu spåra ett äldre original uti den föreliggande redaktionen.

Impulsen till dessa cyklar har gifvits genom de mystères mimés, om hvilka ofvan talats. Det är i form af dylika stumma spel, som vi äldst påträffa dessa monsterdramer, hvilka framställa hela Kristi historia. Redan år 1313 uppförde man i Paris på detta sätt *La Passion*. Men när en gång smaken för dessa jättepantomimer vaknat, ville man också se de olika personerna handlande och talande. Och man uppnådde detta genom att foga enskilda mysterier till hvarandra.

Enheten uti dessa cyklar är naturligen ofta mycket lös. En sammanbindande tanke, om också icke af dramatisk, så dock af teologisk art, förenar emellertid de olika situationerna i gamla testamentet med hvarandra. För medeltidens bibeltolkning gällde ju det gamla testamentet såsom en förberedelse och en förebild (figura) till det nya. Dess hufvudintresse låg däruti, att det var en enda lång följd af profetior om Kristus. Patriarker och andra heliga män förebildade honom, profeter hade allt tydligare förutsagt, att han skulle komma såsom

en Messias och frälsa sitt folk från dess synder. Det var också från denna synpunkt, som medeltidsdramaturgerna framställde gamla testamentets händelser. De gingo förbi hvad som ej gerna lät förbinda sig med detta föreställningssätt, men de framhäfde alla de situationer, som skarpast läto denna åskådning framträda.

Därför behandlades utförligt änglarnes affall samt det första människoparets skapelse och syndafall; ty dessa scener utgöra den naturliga exposéen för hela detta kristliga drama, hvars upplösning följer med Kristi ankomst. Allt som förbereder och förebådar denna, utgör själfva dramats kärna. I synnerhet dröjes länge och utförligt vid Adams, Abels, Noaks och Abrahams personer. Historien om Josef, hvilken i gamla testamentet är den fullständigaste förebilden till Kristus, behandlas i ej mindre än 7,000 verser. Mycket af det följande är däremot endast antydt. Den egentliga cykeln slutar, såsom redan sagdt, med Salomo, men sex fristående mysterier ansluta sig osökt till densamma och komplettera den. Job och Tobias förebåda nämligen Kristus genom sitt tålamod i lidandet; Susanna genom sin oskuld, Daniel genom sin vishet; Judit och Ester genom sin uppoffring för folket. Och hela cykeln slutar med en framställning af den gamla legenden om Augustus och Sibyllorna. Augustus har, förskräckt öfver de järtecken, hvilka timat vid Julius Caesars graf, rådfrågat den tiburtinska Sibyllan, hvilken förutsäger honom Kristi

tillkommelse och låter honom se Maria, hållande Jesusbarnet i sina armar. De elfva andra sibyllorna framträda och bekräfta sin systers spådom.

Den enhet, hvilken genomgår detta drama om gamla testamentet, är således densamma, hvilken vi redan funno i profetdramat, och i dessa sibyllors uppträdande hafva vi det sista spåret af detsamma.

I cykeln om nya testamentet, i *Le mystère de la Passion* är det Kristus, som är midtelfiguren, men man kan ej säga, att det lyckats de olika författare, hvilka försökt sig på detta ämne, att teckna hans bild på det storslagna sätt, som ämnet fordrade. Men kan man egentligen förebrå dem detta? Kristi bild kan endast sökas i bibeln, och hvarken poesien eller historien har under någon tidsålder lyckats till en helhet sammansmälta de gåtfulla drag, hvilka där stå att läsa. Dessutom gäller det såsom en regel, att det fullkomliga, det absoluta idealet, är omöjligt att framställa i dramat, den åskådligaste af alla konstarter; ty det absoluta låter icke åskåda sig. Kristusfiguren i dessa dramer är också abstrakt och karakterslös. Redan bilden af Jungfru Maria, hvilken, trots alla ideella drag, står det mänskliga närmare, är långt mera lyckad. Det finnes en scen i Grebans Passion, i hvilken hon söker förmå Kristus att fly ur landet för att undgå det öde, som han själf förutsagt hota honom, och i hvilken alla de olika sidorna i hennes mångskiftande väsen lyckligt framträda på ett fullt dramatiskt sätt, där

hon på en gång är den kyska jungfrun, den sörjande modern och den tillkommande himladrottningen.

Men det egentliga intresset samlar sig dock kring bifigurerna, och bland dessa är särskildt Maria Magdalena framställd med mycken virtuositet. Liksom medeltiden öfverhufvud, förblandade mysterieförfattarne nämligen Maria, Lazari syster, med Maria Magdalena, den synderska, ur hvilken Kristus utdrifvit sju djäflar. Vanligen skildras hon uti dessa dramer såsom en dam på modet, och lifligt beskrifves hennes världslighet, hennes luxuriösa och galanta lif. Med rätta framhålles t. ex. en af dessa scener, i hvilken hennes kammarjungfrur smickra henne och prisa hennes skönhet, allt under det att de hjälpa henne att kläda och sminka sig. Den ger oss en mycket lefvande bild af en medeltidskoketts toalett.

Oroligast af dessa trenne cyklar verkar Apostlarnes historia, *Les Actes des Apôtres* af Arnoul och Simon Greban. Handlingen är uti detta drama förlagd till allt för många olika ställen, i det att den följer de tolf apostlarne på deras irrfärder till alla världens länder. Och öfverallt upprepas egentligen samma händelser: apostlarne predika kristendomen, omvända hedningarne, göra underverk, fängslas och lida martyrdöden. Den enda enhet, som man egentligen kan tala om, består däri, att samma bödel troget följer dem hela jorden rundt och på det

mest omväxlande och raffinerade sätt tager lifvet af dem alla.

Medeltidens människor hade rikligt tillfälle att i det verkliga lifvet åse afrättningar, till hvilka folket mången gång uttryckligen kallades och befalldes af en härold. Också fanns det få scener, som på teatern mera fängslade dess uppmärksamhet, än en efter alla konstens regler utförd rådbråkning, hängning, halshuggning eller hvad nu alla tidens olika dödssätt hette. Gärna och ofta hafva äfven dramaturgerna i denna punkt gått sin publiks smak till mötes. Den rödklädde bödeln och hans drängar äro ständigt återkommande figurer i denna tids dramer. Han är en man med mycken känsla för sin höga värdighet, utförande sitt arbete med samvetsgrannhet och verklig glädje, och alltid framhållande, att han är rättvisans tjänare. Stundom är han något sorgsen, och orsaken är då alltid densamma, nämligen att han under den närmast föregående tiden på grund af en tillfällig slapphet i rättskipningen ej haft något vidare att göra. Vanligen behöfver han emellertid ej vänta länge. Sitt offer tröstar han därmed, att han skall låta det dö efter alla konstens regler. Och att döma efter den sakkunskap, den känsla, hvarmed han under många eder talar om sitt yrkes alla knep och konster, kan den dömde vara lugn, och åskådaren säker på, att han ej får vara vittne till något fuskeri. Dessa råa scener, hvilka på oss verka så motbjudande, utgjorde för denna tids publik en af dramernas största dragningskraft.

Mindre än någon annan grupp af medeltidsdramer erbjuda dessa mysteriecyklar något af litterärt intresse. Här och där finner man visserligen en scen, framställd på ett sätt, som i allo är det höga ämnet värdigt. Isaks offrande t. ex. är framställdt med en naivitet och en friskhet, hvilka verka upplifvande som en oas efter en lång ökenvandring. Men sådana scener äro sällsynta. Det som berör oss och för ett ögonblick fängslar vår uppmärksamhet är snarare de kuriösa sidor i medeltidens världsuppfattning, hvilka här så ohöljdt framträda, eller drag af kulturhistoriskt och sedeskildrande intresse. Ofta äro dylika detaljer lyckligt funna; så t. ex. heter det om Kain, att han efter brodermordet alltid skall darra i hela kroppen. I bibeln är det, som bekant, ej närmare angifvet, hvad märke Gud satte på honom till ett tecken, att han var den förste brodermördaren.

En annan gång är det en vacker eller egendomlig legend, som väcker vårt intresse. Så t. ex. sänder Adam, då han ligger döende, sin son Seth till paradisets lustgård för att söka nådens olja, hvilken för honom kan underlätta öfvergången till det andra lifvet. — »Jag känner icke vägen», invänder Seth. — »Följ den väg, där gräset är nedtrampadt», svarar Adam, »det är där, som jag gått fram». Då han nått bestämmelseorten, vill emellertid Rättvisan, hvilken vaktar lifsens träd, ej gifva honom balsamen. Seth erhåller endast tre frön, hvilka han skall lägga i den döde Adams mun, så skall ur dem

växa upp ett träd, hvilket skall alstra nådens olja åt Adam och hans efterkommande.

Ofta finner man utmärkta skildringar ur det lägre folkets lif. En dylik scen är t. ex. byggandet af Babelstornet, som företages af Casse-Tuilleau, Gaste-Bois, Cul-Esventé och Pille-Mortier; men språkets mustighet gör det svårt att längre dröja vid denna skildring.

* * *

Jämte mysterierna uppfördes under denna tid äfven dramer med ämnen ur helgonens lif. Ungefär fyrtio sådana, af hvilka åtskilliga fordrat flera dagar för att spelas, finnas ännu kvar. Under denna period nöjde man sig nämligen i allmänhet ej med att blott framställa ett eller annat mirakel, som utförts af helgonet. Man berättade hela helgonets lif. Till innehållet äro dessa dramer synnerligen torftiga. De tyckas alla vara skrifna öfver samma schablon; det är alltid samma situationer och samma personligheter, hvilka, om ock under olika namn, återvända. Det vanliga förloppet är, att en tyrann, eggad af djäflarne, ställer till en förföljelse mot de kristna, och i samband därmed får ett eller annat helgon lida martyrdöden. Ofta har det säkerligen varit för dessa tortyrscener, som dramat tillkommit; de framställas här med om möjligt ännu större raffinemang än uti mysterierna, och pinoscenerna utsträckas öfver hela dagar.

V.

De dramer, med hvilka vi hittills sysselsatt oss, hafva alla ägt en religiös karakter. De hafva i uppbyggligt syfte framställt händelser ur bibeln, legender o. s. v. Men under detta sista skede, då den egentliga medeltidskulturen är stadd i upplösning och friska strömningar från den annalkande renässansen redan spåras, uppträda äfven dramer af en icke religiös karakter, *Profandramer.* Dessa äro icke skrifna för att religiöst uppbygga utan framställa händelserna från rent världslig synpunkt, antingen uti sedelärande syfte eller endast för att fägna åskådarne genom en följd af växlande äfventyr. Dessa profandramer sönderfalla uti tvänne stora grupper: *Moraliteterna,* hvilka i korthet kunna betecknas såsom tidens sedekomedier, och *Profanmysterierna,* hvilka äro äfventyrsdramer af mer eller mindre historisk hållning.

Vi hafva kvar omkring sextiofem moraliteter; dessa äro af mycket växlande beskaffenhet. Moraliteten är nämligen i allt en öfvergångsform. Den står midt emellan de äldre arterna af medeltidsdrama och de tidigaste representanterna för den

klassiska tragedien. Det stora flertalet af dessa bevarade moraliteter tillhöra den allvarliga repertoaren, men åtskilliga, hvilka förbigås uti detta sammanhang, måste räknas till den komiska genren.

Moraliteten ville, såsom själfva namnet anger, moraliskt förbättra människan. Den ville genom att visa henne lastens följder och dygdens belöning höja hennes sedliga vandel. Den gick därvid tillväga på tvänne olika sätt. Antingen använde den en *allegorisk* form, d. v. s. de olika begreppen, de olika dygderna och lasterna personifierades och uppträdde handlande och talande, som om de voro verkliga personer, och kämpade om väldet öfver människan på samma sätt som djäfvulen och jungfru Maria i mirakelspelen. Detta är de *allegoriska moraliteterna.*

Eller också dramatiserade man en eller annan liten sedelärande berättelse, hvilken lämpligen kunde tjäna som exempel för den moraliska lärdom, som man ville inskärpa. Detta är de s. k. *Histoires* (historier).

Vi skola först sysselsätta oss med de allegoriska moraliteterna.

Allegorien hade uti medeltidslitteraturen gamla anor. Redan kyrkofadern Prudentius hade användt densamma i sin dikt *Psychomachia,* där han framställt de kristna dygdernas strid mot de hedniska lasterna, och detta på ett sådant sätt, att den äfven i viss mån blifvit en kristendomens strid mot hedendomen i människosjälen. Mycket populära voro

äfven de s. k. *Trätorna,* i hvilka två eller flera begrepp uppträda och disputera om hvarandras företräden. Af sådan art är t. ex. trätan mellan fastan och karnevalen *(La bataille de carême et de charnage);* i denna framställas fastan och karnevalen såsom två rika och mäktiga baroner. Den ene, fastan, är en mycket slug herre, hvilken på grund af sitt hårda och tyranniska väsen djupt afskys af alla fattiga; han uppträder omgifven af alla sina underhafvande, d. v. s. af alla fiskar och grönsaker. Den andre, karnavalen, beledsagas af skinkor och vildpastejer, stekta påfåglar, pepprade korfvar, ostar, m. fl. kraftiga läckerheter. Striden mellan de båda herrarne blir både häftig och långvarig, men slutligen afgår karnavalen med seger, tack vare den oväntade hjälp, som en hel bataljon julskinkor i sista ögonblicket lämnar honom. Fastan måste underkasta sig, och karnavalen dikterar fredsvillkoren. Många liknande trätor finnas, så t. ex. mellan vattnet och vinet, och mellan själen och kroppen.

Sedan skolastiken, medeltidens dialektiska filosofi, med sin skarpa begreppsanalys genomsyrat sinnena, vann den reflekterande och moraliserande riktningen inom diktningen alltmera öfverhand, och allegorien blef den form, under hvilken tiden helst uttryckte sina tankar.

Särskildt kom den att behärska den under medeltiden så omtyckta lärodikten.

Liksom förut mysteriet varit en dramatisering af de bibliska berättelserna och mirakelspelet af

legenden, så blef nu den allegoriska moraliteten en dramatisering af tidens lärodikt. Så t. ex. hafva vi i Raoul de Houdans dikter *Le Songe d'Enfer* och *La Voie de Paradis,* båda från början af tolfhundratalet, tydliga föregångare, ja man kan nästan säga förebilder till moraliteter sådana som Bien Avisé et Mal Avisé. I den förra af dessa dikter, Drömmen om helvetet, skildrar författaren, huru han i en pilgrims skepnad föres från den ena lasten till den andra, tills han slutligen hamnar i helvetet, hvarest han deltager uti en festmåltid af samma fantastiska beskaffenhet som den, hvilken serverades Mal Avisé på samma ställe. I vägen till Paradiset visas däremot, huru författaren, med hjälp af de dygder, som han möter, tar sig fram till den Jakobsstege, hvilken leder upp till Paradiset.

Riktigt på modet kom denna allegoriska riktning dock först genom den berömda *Romanen om rosen* (Roman de la Rose), ett af medeltidens och renässansens mest lästa arbeten. I detta skildras en lång och subtil kärlekshistoria i allegorisk form. Kärleken är nämligen där framställd under bilden af en ros, hvilken älskaren vill plocka från busken; en mångfald af allegoriska personligheter söka dels hindra honom från, dels gynna honom i hans förehafvande. Från och med detta arbetes framträdande under tolfhundratalet varsnas också inflytanden af denna riktning uti dramat. Redan i Miracles de Notre Dame finnas enstaka spår af allegorien och både i mysteriet om gamla testamentet och uti

passionsdramerna förekomma allegoriska figurer, hvilka spela en viktig roll i handlingen. Moralitetens blomstring infaller dock först mellan åren 1450—1550.

En utmärkt typ för den allegoriska moraliteten är *Bien Avisé et Mal Avisé,* d. v. s. den kloka och den dåraktiga menniskan. I början af dramat vandra de båda hufvudpersonerna sida om sida på samma väg. Därunder sammanträffa de med *Den fria viljan*. Mal Avisé lägger sig att sofva; Bien Avisé däremot lyssnar till hennes kloka råd och föres af henne till *Förnuftet,* hvilket öfverlämnar honom åt *Tron*. Därefter kommer han till *Ångern*. Under sin väg vidare framåt möter han *Ödmjukheten,* som uppmanar honom att aflägga sina dyrbara kläder och »*les chausses à grands poulains*» d. v. s. de spetsiga skodon han enligt tidens mod bär, men som äro allt för världsliga för de stigar, på hvilka han nu vid Ödmjukhetens sida skall vandra.

Mal Avisé har däremot slagit in på en helt annan väg. Han möter först *Vekligheten;* därpå för honom *Lättjan* tillsamman med *Uppstudsigheten* och snart sällar sig till dem *Dårskapen* och *Utsväfningen*. Hela sällskapet beger sig till ett värdshus och börjar dricka och spela. Mal Avisé förlorar samt utplundras och öfvergifves af sina följeslagare.

Samtidigt föres Bien Avisé till *Bikten;* från henne beger han sig till *Botöfningen,* hvilken strängt tuktar honom och slutligen öfverlämnar honom åt *Tillfyllestgörelsen*. Denna dam uppträder alldeles naken och uppmanar äfven Bien Avisé att afkläda

sig allt, hvad som ej är hans eget. Därefter besöker han *Välgörenheten, Fastan* och *Bönen.*

Mal Avisé har däremot efter sitt utsväfvande lefverne intet annat att göra än att uppsöka *Förtviflan.* Han faller i händerna på *Fattigdomen,* hvilken tvingar honom att iföra sig hennes usla paltor. *Oturen* och *Tjufveriet* erbjuda sig att följa honom, och den senare tillkallar dessutom alla de laster, med hvilka Mal Avisé redan plägat umgänge. De slå honom i kedjor, dansa ikring honom och föra honom fram till Fortunas hjul.

Dit anländer slutligen äfven Bien Avisé, efter att hafva besökt *Kyskheten, Måttligheten, Lydnaden, Fliten, Tålamodet, Klokheten* och *Äran.* Den sistnämnda af dessa tillåter honom att se Fortunas hjul, viss som hon är, att denna syn ej kan skada honom.

Lyckogudinnan har två ansigten, ett gladt och leende, ett dystert och förfärande. Vid det hjul, hvilket hon oaflåtligt svänger, äro fästa fyra män, med hvilkas öde hon leker som ett barn med sin leksak. Hjulet går upp och ned, ned och upp i ständig växling. Den förste af dessa personer kallas för *Regnabo,* d. v. s. jag skall regera; den andre för *Regno* (jag regerar); den tredje *Regnavi* (jag har regerat); den fjerde *Sum sine regno* (jag är utan konungadöme). På detta sätt personifieras maktens växlingar.

Äfven Mal Avisé har betraktat Fortunas hjul och förgäfves sökt haka sig fast vid detsamma.

Förtviflan släpar honom nu vidare på hans olycksaliga vandring och för honom till *Malle Fin* (Olyckligt slut). Denna allegoriska person framställes enligt scenanvisningar med stora hängande spenar och följes af en hel skara smådjäflar liksom en sugga af sina grisar.

Malle Fin frågar Mal Avisé, om han ångrar den väg han tillryggalagt, och då han svarar nekande, passar hon på att döda honom. Därefter »omkläder han sig till själ», såsom scenanvisningen naivt uttrycker sig[1] och då i detsamma äfven Regnabo och Regnavi, framföras till Malle Fin nedhuggas dessa på hennes befallning af Mal Avisé.

Nu störta sig smådjäflarne öfver dem och föra dem under tjut fram till helvetets portar. Detta bör enligt scenanvisningen vara inrättadt som en förnäm herres kök, i hvilket man betjänas af *Serviteurs à la mode.* Man bör dessutom tillställa stort buller, storm och åska, och de fördömde höras skria och jämra sig; dock äro de icke synliga. Bordet, vid hvilket de olycklige plaseras, är svart och duken röd. Djäflar framträda, bärande brinnande rätter och ideligen sjungande:

---

[1] Själarna voro iförda långa, till anklarna räckande skjortor, hvilka för de saliga voro hvita, för de fördömda svarta eller röda. Dessutom voro deras ansigten pudrade hvita. De fördömda hade äfven på hufvudet tre tupéer af gult eller rödt hår, föreställande helveteslågor. Våra dagars cirkusklowner, hvilka just leda sitt ursprung från dessa medeltidsteaterns fördömda själar, äro ju ännu ofta utstyrda på liknande sätt.

Sauce d'enfer, Sauce d'enfer,
aux serviteurs de Lucifer.

Då dessa rätter icke behaga gästerna, tvinga djäflarne dem att äta och hälla slutligen de brinnande resterna öfver dem.

Helt annorlunda slutar Bien Avisé. Han öfverantvardas jämte Regnavi och Sum sine regno ännu en gång åt *Botöfningen,* hvilken slutligen för dem fram till *Bonne-Fins* (Lyckligt slut) tron. De öfverlämna sina själar till Gud och föras af änglar till himmelriket. »Själarne i Paradiset uppföra en dans och sjunga *Veni creator,* och djäflarne pinas svårliga i helvetet».

Slutligen framträder Bonne-Fin och uppmanar åskådarne att låta varna sig af Mal-Avisés olyckliga öde och taga exempel af Bien-Avisé, som nu är i paradiset.

Sådant är innehållet i denna moralitet, och af ungefär samma art är det i en stor grupp andra. När man genomläst en dylik moralitet på 8,000 verser, frågar man sig ovillkorligen, hvad nöje medeltidspubliken kunde finna i att betrakta ett dylikt drama, hvilket äfven med förkortningar knappast kunnat framställas på kortare tid än en dag. Moraliteterna voro emellertid, huru egendomligt det än kan förefalla, mycket omtyckta. Den bildade och allvarliga publiken fann ett stort behag i att följa alla de subtila utläggningarne och tillägna sig de nyttiga lärdomar, hvilka här i riklig mängd voro inströdda. De beundrade det fyndiga sätt, hvarpå

de olika begreppen voro personifierade. Då som nu var det emellertid den minsta delen af publiken, som gick till teatern för att lära något, men äfven för den stora publikens nöje sörjde moraliteten rikligt. Få skådespel voro under medeltiden utstyrda med en sådan prakt som moraliteterna. Alla dessa abstrakta personligheter uppträdde i drägter af en rikedom, med hvilken vår tids teaterlyx knappast kan täfla. Likaledes voro dekorationerna och iscensättningen öfverhufvud anordnad med ståt och omväxling. I den moralitet, för hvars innehåll ofvan redogjorts, förekommer åtskilligt, som i detta afseende är anmärkningsvärdt, och säkerligen högeligen fröjdat publiken. Malle-Fin i sin bisarra utstyrsel, beledsagad af smådjäflarne har säkert gjort stor lycka. Där finnes vidare Fortuna med sitt hjul, en scen som medeltiden aldrig tröttnade på att framställa och beundra, och där finnes helvetet med sitt högst öfverraskande sceneri. Ty detta är ju här anordnadt på ett helt annat sätt än i de gamla mysterierna, och man kan vara öfvertygad om, att medeltidspubliken förstått att uppskatta denna nyhet. Alla moraliteter äro fulla af dylika pikanta iscensättningar.

Stundom antogo dessa moraliteter nästan formen af baletter. Alla dessa kvinnliga dygder och laster uppförde storartade och omväxlande danser. Så är t. ex. fallet i en moralitet, hvilken bär det högtidliga namnet *L'Homme-Pescheur* (den syndiga människan). L'Homme-Pescheur är en yngling, hvilken hänger sig åt alla laster och slutar med att

ångra sig och dö i nådens tillstånd. För att så åskådligt som möjligt visa alla hjältens utsväfningar, framställer författaren hvarjehanda ganska fria scener och danser. En af dessa danser tillgick på följande sätt. Först dansade Högmodet; därefter kommo Vällusten och Listen, hvilka mellan sig höllo syndaren; efter dem framdansade alla de öfriga dödssynderna, hvar och en efter sin rang. Samvetet dansade hela tiden bakom syndaren. För att ännu mera roa publiken afsjöng man dessutom en ny visa för dagen.

Man ser således, att moraliteterna ej alltid voro så högtidliga, som deras allvarliga titlar ofta låta förmoda. Huru praktfulla och omtyckta de voro, framgår redan af den omständigheten, att vid kungliga intåg och liknande fester framför allt moraliteter uppfördes. Det var tidens festspel, på en gång dess opera, sedekomedi och balett.

Många af dessa moraliteter äro ännu liksom Bien-Avisé et Mal-Avisé i viss mån religiösa till sitt innehåll. Belöningen för Bien-Avisés dygdiga lefverne är himmelriket; Mal-Avisé måste i helvetet sona sina brott. Det finnes till och med moraliteter, hvilka i en allegorisk form framställa en biblisk händelse eller en kristlig troslära. Detta är t. ex. fallet i *L'Assomption de Notre Dame* och i *La Passion de N. S. Jesu Christ.* Men båda dessa dramer tillhöra moralitetens sista skede och vittna snarast om, att man var trött på de religiösa skådespelen och sökte förnya dem i en mera filosofisk och världs-

lig form. Det stora flertalet moraliteter predika en rent naturlig moral utan alla kristliga element. Så är förhållandet i den berömda moraliteten *La Condamnation des Banquets,* hvilken finnes tryckt tillsammans med ett föredrag öfver måttligheten, och som på ett synnerligen åskådligt sätt inskärper dryckenskapens och fråsseriets följder. *Middagen, Supeen* och *Festmåltiden* inbjuda ett sällskap glada vivörer såsom *Fråsseriet, Jag-dricker-er-till* o. s. v. Redan hos Middagen skymtar i bakgrunden rysliga sjukdomar: Slag, Epilepsi, Reumatism m. fl., men ännu lämna de dock sällskapet i fred. Hos Supeen störta de fram under måltiden och såra flera af gästerna. Och när dessa slutligen äfven besöka Festmåltiden, lyckas endast tre undkomma, nämligen *Godt Sällskap, Tidsfördrifvet* och *Vanan;* de öfriga lida en ömklig död. Straffet för de olika lasterna äro således här sjukdomar, ej helveteselden, och hela dramat är visserligen abstrakt, men moralen därför ej mindre borgerlig och rent mänsklig.

Moraliteten betecknar ett stort framsteg i medeltidsdramats utveckling. Brytningen med och frigörelsen från de kyrkliga traditionerna framträder inom densamma långt skarpare än inom mirakelspelet. Den uppfinner fritt sina ämnen och ger dem i en ny och egendomlig form. I mer än ett afseende står den därför såsom en öfvergångsform till den klassiska tragedien och komedien.

Moraliteten kan visserligen tyckas abstraktare

än mysteriet, emedan i stället för verkliga personer allegoriska figurer uppträda uti densamma. Men vanligen var ej heller mysteriets karakterteckning synnerligen djup; dess personligheter voro föga individuella och liknade hvarandra som det ena bäret det andra. Äfven i detta afseende betecknar därför moraliteten icke en tillbakagång; den är tvärtom medeltidens mest psykologiska drama. Vissa af dessa moralitetens allegoriska figurer äga redan ett djupare och mera mångskiftande innehåll än mysteriets personligheter. En dylik allegori af girigheten t. ex. kommer stundom i verkligt lif ganska nära en senare tids framställning af den girige. Men de finare nyanserna i spelet mellan själens olika känslo- och viljeyttringar kan den naturligen icke gifva. Därtill är dess metod ännu för grof. Det som försiggår i själens djup, det som är inre, blir i moraliteten till ett yttre; känslan, viljan, tanken förvandlas till allegoriska personer: däraf bristen på perspektiv och clairobskyr. Och dock är det här som vi för första gången i dramats historia påträffa en verklig utredning af bevekelsegrunderna till en människas handlingar. Moralitetens analys af människosjälen är djupare än den föregående arter af dramat mäktat gifva.

Äfven i rent tekniskt afseende införde den förbättringar. Mysteriet hade varit en följd af äfventyr, inom hvars lösa ram fanns plats för huru många episoder som helst. I moraliteten däremot begränsades handlingen till sitt omfång och en strängare

enhet härskade inom densamma. Ty i moraliteten fanns alltid såsom kärna en tanke, en idé, och denna blef liksom en ryggrad, kring hvilken hela dramat byggde sig fastare. Likaledes uppträdde ofta i mysteriet flere olika personer efter hvarandra och upprepade nästan samma replik. Dramaturgen förstod ej att nyansera och individualisera replikerna. En mycket vanlig scen är så t. ex. att flere olika personer uppträda i en rådsförsamling och afgifva ungefär samma votum. Ett dylikt förfaringssätt verkar klumpigt och är tidsödande. Moraliteten däremot sammanfattade fyndigt en dylik skara af talare i en kollektivperson, *Ridderskapet, Folket* o. s. v., hvilken åtminstone långt kortare uttryckte sin mening än alla dessa enskilda figurer. På detta och andra sätt blef moraliteten småningom klar och koncentrerad och förberedde därigenom i mycket det klassiska dramat.

Låtom oss nu kasta en blick på den andra gruppen af moraliteter, de s. k. *Historierna,* i hvilka vi finna de närmaste föregångarne till en senare tids borgerliga komedi. Vi påträffa här det äldsta profandrama, som bevarats till vår tid, nämligen *Histoire de Griselidis ... le miroir des dammes mariées.* (Historien om Griselidis, en spegel för gifta kvinnor). Redan år 1395 lär det nämligen hafva spelats af Basochen inför Karl VI.

Det är en af medeltidens mest omtyckta sagor, som framställes i detta novelldrama. Boccaccio hade

berättat historien i sin Decameron, och dessa af lifsglädje sprittande noveller föllo många år efter deras utgifvande i händerna på den allvarlige Petrarca. Han bläddrade i boken och slutligen stannade han vid historien om Griselidis, den kanske mest medeltidsartade i hela samlingen. Han läste den, och den tilltalade honom så, att han öfversatte den till latin och i denna form gjorde den sin rond öfver hela Europa. Det är detta Petrarcas latinska bref, hvilket ligger till grund för den franske dramaturgens arbete, hvars innehåll är följande.

Markis Gautier de Saluces är en väldig jägare. Hans baroner och vasaller, hvilka äro honom varmt tillgifna, hafva ofta bedt honom taga sig en hustru, för att ej länet efter hans död må falla i främmande händer. Men markisen älskar sitt fria och obundna ungkarlslif och är en stor hatare af kvinnokönet. Länge skänker han därför ingen uppmärksamhet åt deras förslag. Slutligen lofvar han dock att gå deras önskningar till mötes och taga sig en hustru, men blott på det villkor, att hvem han än väljer till brud, hans underhafvande skola behandla henne med aktning. Mot denna rimliga begäran har ingen något att invända. Många högförnäma personer, släktingar och grannar, bjudas till bröllopet, och dräkter sömmas åt bruden, utan att ännu någon vet, hvem hon är.

På hans gods bor emellertid en gammal fattig herde, Janicola, hvars sköna dotter, Griselidis, är ett mönster af alla kvinnliga dygder. Markisen

har lagt märke till henne under sina jaktutflykter i skogen. Han har sett med hvilken flit och klokhet hon styr om det lilla hushållet och med hvilken ömhet hon vårdar den gamle.

Så kommer den dag, hvilken är utsatt för bröllopet. Markisen drar med sitt följe genom skogen, som gällde det en vanlig jaktfärd, och kommer fram till Janicolas hydda. Vid källan står Griselidis och hämtar vatten, ty hon skall två sin faders fötter. Markisen går fram till gubben och begär hans dotters hand. Den fattige herden bugar sig djupt och tackar glad för det lysande anbudet. Men en sak fordrar markisen af sin brud; hon skall vara honom blindt underdånig och lyda honom utan motsägelse, hvad han än befaller. Detta lofvar Griselidis högtidligt. Då framträder följet och iför bruden rika kläder, och så står bröllopet.

Denna första afdelning af dramat afslutas med en scen mellan två herdar, i hvilken hufvudhandlingen komiskt återspeglas. Den ene tror sig redan vara riddare, liksom Griselidis är markisinna; den andre gör narr af honom.

Utan förhäfvelse bär Griselidis sin upphöjelse. Hennes husliga dygder och värdiga uppträdande väcka allmän beundran. Hon blir moder och föder en dotter, hvilken hon omfattar med all den ömhet, hvaraf hennes hjärta är mäktigt. Men markisen, som vill sätta hennes lydnad på prof, tager barnet ifrån henne utan att säga, hvad han gör med det. Hon tror, att han låtit döda det, men i

hemlighet uppfostras det hos en kvinnlig släkting i Bologna. Ånyo blir hon moder och föder en son. Äfven denne beröfvas henne af gemålen, men hon bär sin förlust, utan att en klagan kommer öfver hennes läppar.

Men ännu tyckes markisen ej vara öfvertygad om, att han har en lydig hustru, och han sätter henne därför på ytterligare ett prof — det svåraste af alla.

Han begär hos påfven tillåtelse att skilja sig från sin hustru, hvilket utan svårighet beviljas honom. Därefter uppmanar han Griselidis att åter begifva sig till sin faders hydda och att endast medtaga, hvad hon fört med sig därifrån. Och hon lyder honom. Hon begär endast att få medtaga en skjorta för att dölja sin nakenhet. Så kommer hon åter till sin faders hydda.

Men ännu äro ej pröfningens dagar slutade. Markisen hämtar sina båda barn från Bologna och kallar Griselidis upp på slottet. Han föregifver, att dottern är en förnäm prinsessa, hvilken han ärnar äkta, och befaller, att hon skall anordna bröllopsståten. Hon gör det. »Hvad tycker du om min nya gemål» frågar markisen. Hon svarar: »käre herre, vackrare och hedervärdare kunde du ej finna, och jag hoppas, att du må blifva mycket lycklig. Men ett vill jag bedja dig om, var ej mot henne så hård som du varit mot mig. Hon är säkerligen genom sin uppfostran vand vid bättre,

hon är så ung och så känslig, aldrig skall hon kunna uthärda, hvad jag har burit.»

Denna sublima ödmjukhet besegrar markisen. Det långa profvet är slutadt, och Griselidis intar åter sin förra värdighet vid sin gemåls sida. De återfunna barnen falla henne om halsen, och hennes gamle fader kallas till markisens hof.

Griselidis är medeltidens ideal af en kvinna; just så tålig, så ödmjuk, så mannen underdånig skulle hon vara. Vår tids ideal är det icke, snarare uppröras vi väl öfver denna blinda underkastelse.

Bland andra dramer i denna grupp må nämnas en dramatisering af den välkända berättelsen om den otacksamme sonen. Föräldrarne hafva åt honom öfverlämnat alla sina ägodelar för att han skall kunna ingå äktenskap med en adelsmans dotter. När föräldrarne efter bröllopet komma till honom och begära, att han skall underhålla dem, kastar han endast ett stycke svart bröd till dem. Men straffet når honom. När han sjelf slår sig ned vid sitt rikt försedda bord, och öppnar en pastej, hoppar en padda ut ur densamma och biter sig fast vid hans ansikte. Och först då han ångrat sig, blir han åter fri från densamma.

Ofta äro dessa dramer omskrifningar af en berättelse ur bibeln, men lokaliserad i samtidens borgerliga lif. Så t. ex. har man i *Les frères de Maintenant* Josef och hans bröders historia, omklädd i tidens dräkt. Ett annat mycket omtyckt ämne,

som flerfaldiga gånger på olika sätt dramatiserades, och ej minst användas som skolkomedi, var den förlorade sonens historia.

Det intressantaste af dessa dramer är emellertid *La pauvre fille villageoise* eller historien om den fattiga torparedottern, hvilken herremannen ville förföra. I all sin primitivitet är det redan en verklig borgerlig sedekomedi.

I början af dramat begråter den gamle bonden sin goda hustrus död. Hans dotter, hvilken sysslar med sina husliga göromål söker att trösta honom, lofvande att hon aldrig skall öfvergifva honom. Därpå flyttas scenen, och herremannen och tjänaren uppträda: »har jag ej vackra kläder?» frågar husbonden. ... »Hvad säger man, då jag går vägen fram? ... Känner du någon vacker flicka, som kunde anstå mig?» — »Ja, ja men, den fattige Groux-Moulus dotter, Esglentine au beau corps menu, skulle nog passa er, men det är en dygdig flicka». — »Groux-Moulu är min underhafvande, gå och säg till hans dotter, att hon gör mig ett besök, och lofva henne, att jag i så fall skall gifta mig med henne».

Tjänaren uträttar sitt ärende, men Esglentine vill ej höra talas om något besök hos herremannen. Förgäfves förespeglar han flickan alla de rikedomar hon skall erhålla: »Du får guld och silfver och pälsfodrade dräkter och bälten och juveler och sen kan du gifta dig rikt och förnämt.» Men flickan låter ej narra sig af vackra löften:

»Ce seroit très belle parure,
Mais mon corps ne seroit qu' ordure»,

svarar hon, och fadern är af samma mening som dottern.

Herremannen beger sig då själf till bondens hydda, och nu tjänar motstånd ej längre till något. Gubben får stryk, flickan lyckas endast erhålla en timmas uppskof för att i ensamhet tala om saken med sin fader. Herremannen ställer sig emellertid att lyssna till deras samtal.

Och hvad han nu får höra och se rör hans hjärta. Flickan räcker fadern ett svärd, knäfaller framför honom och ber honom afhugga hennes hufvud, »ty», säger hon, »detta är det enda sätt, hvarpå jag kan undgå herremannen». Då uppger denne sitt onda uppsåt, han träder fram och sätter en krona af hvita blommor på den dygdiga flickans hufvud och lofvar att begåfva hennes fader med rikedomar. Stycket afslutas med några ord, hvilka fadern riktar till åskådarne, och som resumera styckets moral.

Utom moraliteterna förekomma ännu en art af profandramer, nämligen *Profanmysterierna,* hvilka i sin teknik ansluta sig till mirakelspelet och mysteriet. Vi hafva sett, huru redan trettonhundratalets mirakelspel tenderade mot att blifva ett rent äfventyrsdrama. Steget tages nu fullt ut, i det man hämtar ämnen till dramer ur riddaredikterna, de antika sagokretsarne, historiska krönikor o. s. v. Inga öfvernaturliga krafter ingripa längre miraku-

löst uti dramats gång, utan händelserna följa världsordningens naturliga lagar.

Ett slags föregångare till denna art af taldrama hafva vi redan funnit i vissa mystères mimés af profant innehåll.

Säkerligen är det ur ett dylikt mystère mimé, som det äldsta bevarade af dessa profanmysterier framgått. *Le mistère du siège d'Orléans* skildrar en samtida händelse, nämligen staden Orléans' belägring af engelsmännen och dess befriande genom Jeanne d'Arcs ingripande.

Redan samma dag som engelsmännen tvungos att upphäfva belägringen, den 8 maj 1429, drog en högtidlig procession genom stadens gator; i denna deltogo Jeanne d'Arc, bastarden af Orléans samt andra framstående personer, hvilka medverkat vid stadens försvar, jämte prästerskap, borgare och gemene. Detta högtidliga firande af belägringens upphäfvande genom en procession upprepades sedan hvarje år på samma dag. Snart nog började man emellertid för att gifva ökad glans åt festen att äfven uppföra ett skådespel, troligen ett mystère mimé, i hvilket framställdes några af belägringens hufvudscener. Något senare utbyttes detta mot större eller mindre partier af föreliggande mysterium. Ostyckadt har däremot näppeligen detta jättedrama kunnet uppföras — det består af ej mindre än 20,000 verser.

Dramat är författadt af ett ögonvittne och har i många fall en historisk källas värde. Emellertid har det icke lyckats författaren att gifva sitt stor-

slagna ämne en intressant och konstnärlig behandling. Dramat är torrt och nyktert skrifvet och består hufvudsakligen i en följd af krigsskildringar.

Ett annat dylikt jättedrama är *L'histoire de la destruction de Troie la grant,* författadt 1450 i Orléans, af en parisare vid namn Jacques Milet, hvilken vid denna tid studerade vid därvarande universitet. Det är en af de populäraste och för medeltiden käraste sagorna från antiken, berättelsen om Helenas bortröfvande och Trojas förstöring, som här är behandlad. Dramat är ännu mer än Orléans' belägring ett verkligt utstyrselstycke. Talrika processioner af greker och trojaner draga än till häst, än till fots öfver scenen vid musik af olikartade instrument. Fartyg fara fram och tillbaka mellan Greklands kuster och Troja. Hjältarne uppträdde i rika dräkter af ett halft antikt, halft medeltida snitt. Men någon bild af Homeros' Grekland må man ej vänta sig att här finna. Sederna äro feodaltidens, och många af de homeriska hjältarnes karakter är alldeles förvanskad. Så t. ex. är den ädle Achilles framställd som en eländig lönmördare, hvilken fegt nedstöter Hektor bakifrån. Helena är en sirlig prinsessa från ett medeltida hof, hvilken, då hon får veta att Paris kommit till Sparta, nyfiken infinner sig i templet, och under det hon förstulet betraktar honom, låtsar sig vara försänkt i bön. Emellertid saknar dramat icke vackra ställen — särskildt lycklig är författaren i skildrandet af kärlekssituationer — och diktionen är välljudande

och mången gång ej utan behag; det är ett synnerligen väl versifieradt drama. Ej mindre intressant är Jacques Milets drama, därför att det hundra år före den pseudoklassiska tragediens framträdande, visar oss ett antikt ämne behandladt i dramatisk form, något som vittnar om tidens vaknande intresse för antiken.

Dessa båda dramer ansluta sig i sin teknik närmast till mysteriet. Ett tredje, som är skrifvet af den berömde Pierre Gringore, har äfven åtskilliga af moralitetens kännemärken. *La vie de Monseigneur Saint Louis* utgör en dramatisering af en gammal krönika om den helige Ludvig, och det sönderfaller i nio olika delar, hvar och en behandlande en särskild period i konungens lif. Hvar och en af dessa böcker uppfördes för sig af det gille af murare och timmermän, hvilket hade sina sammankomster i Saint Blaises kapell i Paris. Det har således fordrat nio år för att spelas till slut.

Första året hade gillet tillfälle att uppbyggas öfver den fromma uppfostran, som konungen erhöll. De följande åren såg det honom kufva ett stormännens uppror, draga ut på sitt första korståg och efter återkomsten ordna landets inre angelägenheter. Därefter framställdes hans död under hans andra korståg, och slutligen redogjordes i sista boken för åtskilliga mirakel, hvilka skedde vid hans graf. Hela denna historia om konung Ludvigs lif och bedrifter är klart och enkelt framställd med en oändlighet af smådrag och episoder, af hvilka flera äro liffullt uppfattade och återgifna.

Det intressantaste dramat i denna grupp är emellertid *L' empereur qui tua son neveu.*

Det är en gammal kejsare, hvilken alltid med rättvisa styrt sitt rike. Nu känner han döden nära och märker, att han ej längre kan regera med sin gamla kraft. Han kallar därför inför sig sin brorson och rikets store, nedlägger kronan och omgjordar brorsonen under många goda förmaningar med rikssvärdet. Framför allt lägger han honom på hjärtat att alltid skydda fader- och moderlösa och vara rättvis mot både fattiga och rika.

Men brorsonen har ej samma höga tankar om huru makten skall användas, som den gamle onkeln. För honom är den endast ett medel att tillfredställa hans nycker och begär. Redan länge har han haft lust efter en ärbar flicka, en fattig änkas dotter, hvilken emellertid tillbakavisat hans otillbörliga anbud. Nu låter han med våld föra henne till sig och skändar henne.

Modern och dottern hänvända sig då i sin förtviflan till den gamle kejsaren. Vredgad tillkallar denne brorsonen, hvilken emellertid i medvetandet om sin brottslighet dröjer att infinna sig. Kejsaren är mäkta upprörd öfver den skändliga handlingen och rikets store söka förgäfves urskulda den brottslige. När han märker att ingen vill understödja honom, aflägsnar han sitt följe och nedstöter med egen hand brorsonen. De tillskyndande stormännen häpna öfver hans handling, men han tillropar dem endast stolt: »Jag har skipat rättvisa ensam, då ni ej vågade

göra det». Den häftiga sinnesrörelsen gör emellertid slut på den gamle kejsarens sista krafter. Han bereder sig till döden. För sin kaplan biktar han alla sina synder och begär ödmjukt absolution och sakramentet. Kaplanen kan emellertid ej uppfylla hans önskan, ty ännu har han ej biktat, att han dödat sin brorson. Men denna handling ångrar han icke utan vidhåller, att han endast uppfyllt rättvisans fordringar. Han beder att kaplanen åtminstone på afstånd må visa honom hostian, och försjunker därpå i brinnande bön till Gud, bekänner för honom sina synder och öfverantvardar åt honom sin själ. Och då inträffar ett under: af osynliga händer närmas hostian till hans läppar, och han dör i frid, ty Herren Gud har själf gifvit tillkänna, att hans gerning var rättvis.

Handlingen i detta lilla drama är liflig och sammanträngd, diktionen vacker. Att döma efter metern tyckes det som om vissa af de mest patetiska partien sjungits. Karaktererna äro väl uppfattade. Kejsaren, den ädle representanten för rättvisans höga idé är nästan en tragisk karakter; han fylles af patos, när han ser denna idé, för hvilken han hela sitt lif kämpat, kränkt och förtrampad. Mellan honom och brorsonen existerar en verklig dramatisk konflikt. Det allvarliga medeltidsdramat i Frankrike har aldrig nått högre än i detta skådespel och det visar tydligt, att medeltidsdramat, äfven öfverlämnadt åt sig själf, kunnat utbilda sig till ett

modernt drama, hvilket verkar genom karakterer och händelser i förening.

Så skedde uti England, där ett modernt drama redan mot slutet af femtonhundratalet organiskt framväxte ur medeltidsdramer sådana som det ofvan skildrade och *La pauvre fille villageoise*. I Frankrike däremot sjönk från seklets midt medeltidsdramat i förakt och det öfvade sedan endast ett latent inflytande genom sin mis-en-scène[1].

---

[1] Den terminologi, hvilken i den föregående framställningen användts, afviker i någon mån från den sedvanliga. Termen *Mysterium* är t. ex. här uteslutande begagnad såsom beteckning för *bibeldramat på vulgärspråk*. Vanligen har detta uttryck en mera sväfvande betydelse och användes till och med såsom gemensam beteckning för alla allvarliga medeltidsdramer, hvilka ej äro moraliteter. Likaledes har på grund af det i någon mån olika ursprunget skarpare skiljts på mirakelspelet och mysteriet än eljest plägar vara brukligt. Att däremot upptaga *helgondramat* såsom en särskild form vid sidan om mirakelspelet har ej ansetts behöfligt, så mycket mera som detta drama endast flyktigt vidrörts.

Äfven termen *profandrama* brukas i Frankrike i en vidsträcktare betydelse än i denna framställning. *Drame profane* är där liktydigt med *drame non sacré*, d. v. s. hvarje icke religiöst drama räknas såsom ett profandrama och på grund af denna begreppbestämning faller äfven det komiska dramats olika arter under dess omfång. I denna framställning begagnas uttrycket profandrama däremot endast om *allvarliga dramer af icke religiös karakter*.

För den närmare orsaken till dessa förändringar är här icke platsen att redogöra. Som emellertid alltid noga redogjorts för de använda termernas betydelse, torde intet missförstånd kunna uppstå.

VI.

En teaterföreställning under medeltiden började vanligen, såsom sig höfdes för ett religiöst drama, med en predikan. Därefter inleddes det egentliga dramat med en prolog, hvilken framsades af författaren, af direktören för spelet (le meneur du jeu) eller eljest af någon i stycket uppträdande.

Denna prolog var af mycket olika karakter. Ofta berättades i densamma hufvudinnehållet i dramat, för att åskådarne så mycket lättare skulle kunna följa med den ofta ytterst invecklade handlingen. Vanligen slutade denna prolog med en direkt uppmaning till åskådarne att vara tysta och iakttaga dekorum under spelets gång. Att det emellertid ej alltid föll sig så lätt att få publiken lugn, framgår af de många olika medel, som prologen använder för detta ändamål. Den hotar, den skämtar, den ger löften. »Det kan väl icke vara så svårt att tiga», heter det i en dylik prolog, »hvar och en har ju endast att hålla sin egen käft.» En annan gång utbrister författaren: Välsignad vare den som tiger ... jag skall bedja till Gud, att han förlåter er alla edra synder, blott ni äro tysta. »Men

hjälpte ej alla dessa goda ord, grep man till andra medel. Det heter t. ex. på ett ställe i Jean Michels Passionsdrama: den kananeiska kvinnan må börja föreställningen med att tala, som om hon vore besatt af djäfvulen, tills tystnad inträder.

För medeltidsdramat var akt- och scenindelningen okänd: i stället uppdelades det i *Journées* (dagar). Hvarje journée omfattade ungefär så mycket, som man kunde medhinna att spela på en dag, och den delades åter i två delar genom en *pause pour diner* (en middagsrast); dessa båda afdelningar sönderföllo i sin ordning i mindre genom andra pauser.

Hvad dramernas längd angår, så varierade den mycket. Det kortaste man känner räknar 346 verser. Ofta kunde uppförandet af ett medeltidsdrama vara flere dagar. Trojas förstöring omfattar t. ex. fyra journées. Det längsta, hvilket spelats i ett sträck, är bröderna Grebans Apostlagerningar, hvilket hade ej mindre än 50000 verser och spelades år 1536 i Bourges fyrtio dagar igenom. Till jämförelse må nämnas, att en nyklassisk tragedi i allmänhet varierar mellan ett till två tusen verser.

Ofta afslutades föreställningen, såsom man börjat den, med en predikan eller åtminstone en psalm. Stundom gick man emellertid direkt från teatern till kyrkan för att där höra predikan.

Hvad man i våra dagar betecknar med benämningen lokalfärg var för medeltidslitteraturen ett

obekant begrepp. Medeltiden sökte aldrig såsom vår tid att kritiskt och konstnärligt försätta sig tillbaka till förgångna tiders åskådningssätt och återgifva deras egendomliga tankar och säregna åskådningssätt. Den såg allt naivt från sin egen ståndpunkt. Så t. ex. låter den romerske kejsaren Augustus i ett drama, som handlar om Jesu födelse, öfversätta en latinsk inskrift för sig på franska. Apostlen Paulus förutsäger Pariseruniversitetets kommande storhet, och i den heliga Barbaras lif ser man det unga helgonet studera Boccaccios noveller, fast hon lefde under kejsare Maximianus. Diokletianus har i ett annat drama fullständigt artilleri. Likaledes sammanblandas i alla medeltidsdramer begreppen hedning och muselman, så att t. ex. de senare tillbedja Apollo jämte åtskilliga fantastiska gudomligheter. I de dramer, hvilka behandla antika ämnen, t. ex. Trojas förstöring, äro alla Homeros' hjältar uppfattade såsom medeltida riddare och feodalherrar. De trojanska palatsen beskrifvas såsom medeltida borgar, och den kärlek, hvilken fängslar Paris vid Helena, är af samma sensuelt kristliga art som skildras i Artursromanerna.

Men denna skildringens naivitet gör medeltidsdramerna så historiskt värderika. Just därigenom får man så mången inblick i tidens hvardagslif. I själfva Passionshistorien finnes den trognaste och lifligaste beskrifning af en medeltidskokett och en medeltidssprätt. I markisinnan af Gaudine har

man en ej oäfven skildring af en borgfrus ensliga tillvaro, då gemålen är borta i krig. Hela prästerskapet från prelaten ned till den ringaste diakonen är otaliga gånger tecknadt. Men särskildt är det lägre folkets lif framställdt med sympati och djup kännedom. Småborgaren, landtmannen, tjänaren, kolaren, alla äro här skildrade med ett öfverflöd på målande detaljer. Ju djupare ned man kommer på det medeltida samhällets rangskala, desto rikare och trovärdigare är äfven sedemålningen. Ypperligast framställdt är mången gång tjufvarnes, tiggarnes och lösdrifvarnes, mer eller mindre komiskt uppfattade följe, hvilket i dessa dramer spelar en stor roll. En hel skatt af historiskt vetande ligger därför gömd i dessa ofta litterärt föga värdefulla dramer.

Emellertid må man ej af det sagda draga den slutsatsen, att karakterteckningens konst står högt i medeltidsdramat. Denna tids författare ägde en viss förmåga att med trohet återgifva det dagliga lifvet med alla dess intimaste detaljer; de kunde göra en sedeskildring, men de förmådde icke framlägga de psykologiska motiven till en handling. De kunde gifva typer, men icke individer.

Medeltidsdramat ville ej endast uppbygga folket, det ville äfven roa det, för att så bättre fängsla dess uppmärksamhet. Därför omväxla i medeltidsdramerna de allvarliga och patetiska scenerna med komiska.

Ofta uppfördes före det religiösa dramat en fars, ofta voro äfven sådana inlagda i självfva stycket

eller också afslutades föreställningen med en sådan. I de äldsta mysterierna spelades de komiska scenerna nästan uteslutande af djäflar, och djäfvulen förblef hela medeltiden igenom en af de mest omtyckta bland de komiska figurerna. Han på en gång förskräckte och roade.

Liksom i våra folksagor är mysteriets djäfvul alltid en dum djäfvul. Han lyckas aldrig i sina onda anslag, ty Gud beskyddar syndaren. Ledsen och skamsen, med hängande öron, drar han sig tillbaka för att fundera öfver sin motgång, men i nästa ögonblick har han åter inlåtit sig i ett nytt frestareförsök, hvilket blir lika resultatlöst. Redan djäflarnes groteska masker roade publiken. Man skrattade åt deras svarta ansikten, deras horn och långa öron, deras ludna kroppar, klöfvarne på deras fötter och de långa klorna på deras händer. Och samma stränga rangordning, som härskade inom medeltidssamhället, återfanns bland helvetets talrika skaror, öfver hvilka Lucifer var den stränge envåldshärskaren, och hvars många undersåtar buro olika namn i mysterierna. En särskildt omtyckt typ var den unge, oerfarne djäfvulen, hvilken ännu ej lärt sitt yrke, och som därför vanligen återvänder till helvetet med ett föga värdefullt byte. Huru lefvande stodo icke alla dessa djäfvulsgestalter för medeltidsmänniskan! Dante har med en konst, som vida öfvergår mysteriets i femte bolgian (Inf. XXII) skildrat ett dylikt *diablerie*, men man kan ej vara i tvifvelsmål om att han själf inspirerats af mysteriernas framställningar.

När en batalj ägt rum på scenen, komma dessa djäflar framstörtande med sina skottkärror för att bortföra de fallnes själar. När deras sataniska anslag mot människorna ej lyckas, så tortera de hvarandra. När t. ex. Satan, Astaroth och Berich nedslagna återvända till helvetet med det sorgliga budskapet, att Kristus är uppstånden, låter Lucifer gripa dem och befaller, att de först skola kokas i helvetsgrytorna och därefter med hufvudet nedåt upphängas i en galge, under hvilken eld uppgöres. Slutligen neddoppas de i smältande bly. På detta sätt skola de lära sig att en annan gång bättre uppfylla sina plikter.

Under mysteriets utveckling tillkommo andra komiska figurer, t. ex. tyrannerna, bödlarne, tjänarne och framförallt narren, hvilken från och med midten af fjortonhundratalet blef en stående figur i mysteriet, liksom han redan tidigare varit det i farsen och sottien. Stundom är hans roll icke utskrifven, utan det berodde på honom själf att improvisera något, som kunde roa åskådaren. Det heter då i scenanvisningen endast: *Stultus loquitur*, narren har ordet.

Mycket ofta äro äfven tiggarne bärare af komiska roller. Så t. ex. förekommer i ett helgondrama — Saint Bernard — en scen, i hvilken en blindfödd botas genom att åkalla helgonets reliker. Hans ledsagare, hvilken därefter är öfverflödig, begär då sin aflöning. »Min vän», säger den blinde, hvilken just återfått sin syn, »jag vet ej

hvem du är; jag har aldrig sett dig.» I ett annat drama hafva likaledes en blind och en halt botats därigenom, att helgonets reliker burits förbi dem. De börja då strax att svårligen jämra sig, ty deras lyte har dittills födt dem, utan att de behöft arbeta. Ofta förvånas man öfver den frihet för att icke säga råhet, med hvilken dessa komiska figurer kunde uppträda i ett religiöst drama.

Den blandning af komiska och patetiska element, hvilken förekom i medeltidsdramat, har varit af stor historisk betydelse. I Frankrike tilläts visserligen ej längre detta kompositionssätt efter Plejadens uppträdande: den pseudoklassiska tragediens patetiska handling afbrytes aldrig af en komisk scen. Däremot fortlefde det i England och i Spanien. Skakespeare använde som bekant ännu ofta narren och framförallt i hans äldre dramer uppträder denne ännu på ett rent klownartadt sätt. Men i hans bästa dramer stå det komiska och patetiska elementet ej längre främmande för hvarandra, de hafva smält tillsammans: skratt och tårar blandas som i det verkliga lifvet, och tonen växlar i oändliga nyanser.

Medeltidsdramat i Frankrike aflöstes af den pseudoklassiska tragedien, och några af det förras djupare egendomligheter torde skarpast framträda vid en jämförelse med den senare, hvilken i alla afseenden är dess fullkomliga motsats.

I den franska tragedien sådan den gestaltade sig under sina förnämsta representanter, en Corneille,

en Racine, sträfvade man framför allt efter koncentration och enhet. Handlingen skulle alltid vara endast *en* — episoder eller parallelhandlingar tillätos däremot icke.

Denna handling fick endast tilldraga sig på ett enda ställe, hvilket därför naturligen blef en neutral och abstrakt plats, eftersom en mångfald personer där skulle sammanträffa. Vanligen var det en salong, en förhall eller ett torg. Genom alla fem akterna såg man således, hvarje gång ridån gick upp, samma dekoration.

Vidare skulle denna handling tilldraga sig inom en tid, som åtminstone ej fick öfverskrida tjugofyra timmar. Dessa trenne regler för tragedien, *handlingens, tidens och rummets enhet*, voro från och med uppförandet af Cid de lagar, hvilka hvarje tragöd sökte följa.

För medeltidsdramat voro de däremot obekanta, och i jämförelse med den pseudoklassiska tragedien kan det tyckas, som om detta vore i saknad af all komposition och endast vore byggdt efter det rena godtycket.

Först och främst har det icke handlingens enhet, utan det upplöser sig i en samling enskilda situationer, hvilka sinsemellan äro endast löst förbundna. Ofta kastas flere handlingar sida om sida och inflätas i hvarandra. Nästan regelbundet finnas t. ex. vid sidan om hufvudhandlingen komiska episoder, hvilka afklippa de allvarliga scenerna. Under det att tragedien således endast framhäfver själfva

fabelns hufvudsituationer eller, riktigare uttryckt, omformar händelsen så att den tillspetsar sig i en serie af konflikter, och binder dessa tillsamman genom en sträng psykologisk motivering, sträfvar däremot medeltidsdramat endast efter brokig mångfald och yttre omväxling.

För resten utgjorde det enskilda medeltidsdramat så litet ett helt för sig, att de flesta af dem kunde förenas och fogas tillsammans eller också, om så fordrades, styckas och fördelas på flere representationer. Adamsspelet består af tre särskilda dramer, hvilka smälts tillsamman. Af Gringores drama om den helige Ludvig spelade man hvart år en af de nio böckerna. I ett gammalt manuskript finner man fem mysterier, hvilka kunde uppföras samtidigt såsom ett drama eller också styckas, så att de bildade två till tre självständiga dramer. De strykningar, som i senare fallet voro nödvändiga, äro förutsedda och angifna i texten.

Det är just på grund af denna lösa komposition, som uppkomsten af cyklarne möjliggjordes. Man fogade helt enkelt mysterium till mysterium i kronologisk ordning, och jättedramer sådana som Gamla Testamentet eller Kristi Pinos historia voro färdiga.

Icke heller kände medeltidsdramat till tidens enhet. Man kan som allmän regel säga, att medeltidsdramat, långt ifrån att endast omfatta tjugofyra timmar, följde sin hjälte från vaggan till grafven. I Kristi Pinos historia se vi Jesus födas, lära

i templet, utföra sin mission här på jorden och slutligen dö på korset. Medeltidsdramaturgen känner ej till perspektivets fina konst, han förstår icke att välja en punkt, från hvilket allt väsentligt låter sig ses, från hvilket allt samlar sig i stora massor och böljande linier. Steg för steg vandrar han fram genom sitt ämne, dröjande vid smått och stort med samma omständlighet.

Denna anordning gjorde det ofta nödvändigt, att flera olika personer uppträdde i samma roll under styckets gång. Ofta står i dramerna angifvet när detta personombyte skall ske. Så t. ex. läser man i Gamla Testamentet: »här slutar den lille Isak» och längre ned: »den store Isak börjar».

Och slutligen var äfven rummets enhet obekant för medeltidsdramat. Handlingen tilldrog sig än på det ena, än på det andra stället. Det ena ögonblicket befann man sig i Jerusalem, i det nästa i Rom, i det tredje i Nazaret o. s. v. Till och med i mycket korta dramer kan man räkna ända till tjugo olika platser, till hvilka handlingen flyttar sig, och det finnes exempel på dramer, i hvilka händelserna försiggå på ett åttiotal olika ställen. Huru det var möjligt att för åskådarnes ögon framställa så många olika platser, hafva vi redan fått en föreställning om i Adamsspelet och vi skola i det följande ännu något närmare taga i betraktande medeltidsdramats egendomliga iscensättning.

Den fina och koncentrerade komposition, hvilken utmärker ett modernt drama, ägde medeltids-

dramat således icke. Det utgjordes i själfva verket endast af en följd af tablåer; det framställde blott en oändlig rad af äfventyr.

Med andra ord, den komposition, som utmärker medeltidsdramat, påminner långt mera om den berättande diktens än om det moderna dramats byggnad.

Liksom den episke skalden kunde medeltidsdramaturgen skildra ett helt människolif med alla dess stora och små händelser. Liksom denne är han oberoende af rummet, han kan flytta sin handling hvart hän det behagar honom; han behöfver endast tala, och han är på en annan ort.

Emellertid förstod icke medeltidsdramaturgen att draga fördel af de stora friheter, som detta kompositionssätt lämnade honom. Visserligen ägde hans drama brokighet och omväxling, men det saknade djup och perspektiv. Friheten var ännu självsvåld, och medeltidsdramat är löst och diffust i sin byggnad.

Det var först i England och Spanien, som man under renässansen lärde sig att behärska denna kompositionsform, och då först såg man hvilka bredt anlagda och mäktigt genomförda människoskildringar, som denna konstform var mäktig att bära.

VII.

Iscensättningen följde hela medeltiden igenom samma system, om den ock genomlupit flere utvecklingsstadier, innan den nådde sin fulländning.

Urtypen är scenanordningen i kyrkan. De uppträdande prästerna uttågade från sakristian, hvilken var belägen längst bort från koret i ena sidoskeppet. De begåfvo sig i högtidlig procession upp mot koret, där spelet vidtog. Var dramat större, utsträcktes det dock äfven till långhuset. Det sätt, hvarpå man betecknade de olika lokaliteterna i dramat, erinrar om barnens tillvägagående vid sina lekar. Man lät nämligen än den ena plasten än den andra inom kyrkan föreställa de i dramat nödiga lokaliteterna, utan att på något yttre och påtagligt sätt angifva deras karakter. Af denna konventionella art förblef dekorationerna hela medeltiden igenom; när man nådde som högst, hade de en vacker arkitektonisk form — efter omedelbar illusion sträfvade man däremot aldrig.

I Adamsspelet låg scenen redan utanför kyrkan, på en fri plats, men med kyrkoportalen såsom stöd eller bakgrund. De olika lokaliteterna lågo kringspridda

på platsen. Troligen befunno sig åskådarne framför scenen eller möjligen omgåfvo de den på tre sidor.

Under långa tider tyckes man därefter nästan uteslutande hafva spelat i det fria, på den gröna ängen eller på torget. Lokaliteterna lågo då i spridd ordning på platsen, och åskådarne omslöto denna på alla sidor. Anordningen af dekorationerna var således densamma som, då man ger pantominer i våra dagars cirkus. I Bourges spelade man 1536 till och med på stadens gamla romerska amfiteater, hvilken ju alldeles förträffligt lämpade sig för ett dyligt arrangemang af lokaliteterna.

Mot medeltidens slut blef det däremot vanligt, att man för hvarje större representation uppförde en särskild teater. Scenen utgjordes då vanligen af en estrad af bräder, till formen rektangulär, och åtminstone hufvuddekorationerna ordnades kring scenens trenne väggar. Smärre dekorationer kunde däremot plaseras ute på scenen. Åskådarne befunno sig framför scenen. Hela denna anordning var ju den naturligaste, då man spelade i en sal, och redan Passionsbrödernas scen i hôpital de la Trinité hade säkerligen denna form.

Under förra århundradet hade man den uppfattningen, att den medeltida scenen bestått af tre olika våningar, hvilka stodo i förbindelse med hvarandra genom trappor eller stegar. Den understa skulle hafva föreställt helvetet, den mellersta jorden, den öfversta himlen. Hela denna hypotes berodde

emellertid på ett missförstånd, i det att man förblandat scenens konstruktion med åskådareplatsens, hvilken naturligt nog ofta var i flere våningar.

Den medeltida scenen har däremot alltid fördelat sina olika lokaliteter inom en våning; detta hindrar dock icke, att de olika dekorationerna kunnat befinna sig i olika höjdplan. Himlen t. ex. låg alltid högre än den öfriga scenen, vanligen på taket af ett af de andra husen och var förenad med scenens plana yta genom en trappa eller stege. Likaledes arrangerades scenen delvis i terassform, då den var plaserad i en sal och utrymmet i horisontal riktning var begränsadt. Så var t. ex. fallet på Passionsbrödernas teater, såsom det framgår af scenanvisningarne i Gamla Testamentet, hvilket år 1541 därstädes uppfördes.

På olika tider och under olika yttre förhållanden hafva således medeltidsscenens anordningar växlat ganska betydligt. Dekorationerna hafva varit fristående eller plaserade mot en bakvägg. Scenen har haft olika form. Den har varit halfmånformig och rektangulär, eller rund såsom manègen i en cirkus. Dess storlek har betydligt varierat. Bortser man emellertid från alla dessa tillfälliga skiljaktligheter, så var den typiska medeltidsscenen inrättad på följande sätt.

Den bestod af tvänne olika delar: den fria platsen *(Champ)*, hvarpå det egentliga spelet försiggick, och dekorationerna eller, såsom man under medeltiden kallade dem, husen *(Mansions)* d. v. s.

de olika lokaliteter, till hvilka handlingen successivt skulle flytta sig. Husen voro, såsom redan namnet antyder, små byggnader, hvilka voro uppförda rundt omkring scenens tre väggar. Deras antal sammanföll med antalet af de ställen, på hvilka handlingen under ett visst drama skulle tilldraga sig. Så t. ex. utgjorde stallet i Nazaret, Jerusalems tempel, Pilati palats o. s. v. lika många hus i Passionsmysteriet. När helst handlingen icke tilldrog sig inne i ett bestämdt hus, spelades den på den öppna platsen framför huset, d. v. s. på scenen i egentlig mening. Husen voro vanligen öppna utåt åskådarne, så att man kunde se, hvad som försiggick i deras inre. Stundom nedsänktes dock ett förhänge för öppningen, när ett och annat skedde inne i huset, till hvilket publiken ej kunde eller borde vara vittne.

Mången gång tilldrog sig handlingen i ett medeltidsdrama på en femtio olika ställen. För att få plats till så många hus måste scenen naturligen vara synnerligen rymlig. En längd af trettio meter och en motsvarande bredd torde dock i allmänhet varit tillräcklig, i synnerhet som man, i fall dramat spelades under flere dagar, kunde utbyta vissa hus, som ej längre behöfdes, mot andra.

Utom åtskilliga beskrifningar hafva vi äfven flere samtidiga afbildningar af dylika medeltidsscener. En af de tydligaste och vackraste är den, som föreställer den scen, hvarpå år 1547 i Valenciennes Kristi Passionshistoria spelades, och hvilken här finnes reproducerad. Den beskrifning, som

åtföljer bilden, gör det lätt att identifiera de olika lokaliteterna och deras bestämmelse.

Längst nere vid rampen ligger helvetet. Det består af ett fyrkantigt torn, i hvars fotstycke finnes tvenne skotthål med kanoner. Där ofvan ser man genom ett fönster en naken djäfvul, utstyrd med ett åsnehufvud. På taket af byggnaden finnes ett mindre torn med stora fönster, innanför hvilka man varseblir ett stort svängande hjul, på hvilket tvänne fördömda marteras. Vid foten af tornet öppnar sig ett väldigt drakhufvud, ur hvilket eld och rök slår ut, och i hvars inre man ser nakna fördömda pinas. Det är medeltidsteaterns traditionella ingång till helvetet, hvilken genom en mekanik efter behag kunde öppnas eller slutas.

Bakom drakhufvudet synes en annan byggnad med kanon på krönet och ett gallerfönster, genom hvilket skymtas nakna figurer. Det är helvetets förgård, Limbus, där hedningar och patriarker invänta yttersta domen.

Framför denna byggnad ligger en fyrkantig bassäng med ett skepp; inskriften upplyser att den är hafvet; troligen föreställer den sjön Genesaret.

Därefter följa åtskilliga andra dekorationer: den gyllene porten, biskoparnes hus, Pontii Pilati palats (en tronstol under en baldakin), Jerusalem, (ett torn och ett hus bakom en port), templet, Nazaret (en port bakom ett korgartadt stängsel), slutligen ytterst till vänster en sal, och ofvanpå denna himlen.

Denna är praktfullt utstyrd. En stor gyllene gloria, hvilken oaflåtligen svänges omkring, och i hvars yttersta krets änglar synas sväfvande, bildar dess bakgrund. Denna dekoration föreställer Empyreum, den högsta himlen, i hvars midt Gud tronar bland sälla änglaskaror. Gud fader själf sitter på en tronstol och bär i handen ett jordklot. Kring honom äro grupperade de fyra dygderna: Räftvisan, Barmhertigheten, Freden och Sanningen.

Denna afbildning visar oss medeltidsscenen på en gång typisk och i sin högsta utveckling.

Kulisser, i hvilka skådespelarne kunde draga sig tillbaka, när de spelat sin roll, funnos icke. De stannade hela tiden på scenen, samlande sig i effektfulla grupper. Denna anordning blef till en verklig prydnad, eftersom medeltiden nedlade stora kostnader på praktfulla dräkter åt skådespelarne.

Vissa personer, hvilkas närvaro för mycket skulle stört illusionen, lät man dock draga sig undan. Det heter t. ex. på ett ställe i ett Uppståndelsedrama: »här beger sig Jesus bort till en plats, hvarest publiken ej kan se honom, tills det blir tid, att han uppenbarar sig för sin moder och sina lärjungar».

Vanligen togo skådespelarne, när de skulle bebegifva sig från det ena huset till det andra, vägen öfver scenen, men när så var behöfligt, förstod man äfven, liksom i den moderna teatertekniken, att begagna sig af hemliga gångar under scenen. Särskildt voro ofta helvetet och paradiset på detta sätt

förenade. I ofvannämnda Uppståndelsedrama ser man t. ex. Jesus tack vare en dylik gång plötsligt uppstiga ur jorden. Stundom gåfvo dylika inrättningar anledning till olyckshändelser. Det hände i Seurre år 1496, då man spelade ett drama om den helige Martin, att elden fattade i Satans kläder, just då han skulle gå ut ur sin underjordiska håla, så att han blef illa bränd. Dock kom man honom så hastigt till hjälp, att han kunde spela sin roll till ända.

Dylika olyckshändelser voro ej ovanliga. I Metz, där man 1437 spelade Passionsmysteriet, hände det, att Jesus och Judas, den ene hängande på korset, den andre med snaran om halsen i ett träd, blefvo så medtagna af den obekväma ställningen, att de måste nedtagas mera döda än lefvande.

Redan af det anförda framgår, att medeltiden hade ett ganska utbildadt teatermaskineri. Ännu några exempel på dessa *secrets* och *feintises*, hvilka medeltiden så högeligen älskade, må här anföras.

I Lanval förekom 1493 vid ett uppförande af Saint-Barbe en ofantlig drake, hvilken spydde eld genom ögonen och näsborrarne. Änglar passerade flygande öfver scenen.

År 1474 spelade man i Rouen ett mysterium om Jesu födelse. En oxe och en åsna knäböjde framför Jesusbarnets krubba. »Men», anmärker texten, »den, som ej kan förskaffa sig en konstgjord oxe och åsna, får låta detta vara».

I Jean Michels Uppståndelsedrama såg man apostlarne fiska och ro på en verklig sjö. Då Petrus såg Jesus komma emot sig, sprang han ut ur båten och gick på vattnet frälsaren till mötes. Detta konststycke möjliggjordes därigenom, att en planka var fastgjord uppe i vattenytan, och det var på denna, som aposteln vandrade fram.

Mycket vanliga voro de scener, i hvilka man torterade en eller annan martyr. Naturligen fick man då utbyta skådespelaren mot en trädocka, eller anbringa lösa partier på honom. Ofta finnes i texten angifvet: *ici se fait le secret*, d. v. s. här göres utbytet. Så t. ex. när man flådde den helige Bartolomæus, fastband man skådespelaren på ett bord, hvars skifva var rörlig på tappar, kastade öfver honom ett skynke, svängde bordet rundt, så att trädockan, hvilken var fäst vid skifvans undre sida, kom upp.

Oräkneliga äro de konststycken, hvilka förekomma under den långvariga föreställningen af Apostlagerningarne i Bourges år 1536. Då den helige ande i början af dramat utgjöts öfver apostlarne, följde åska och jordbäfning. Den helige Stefans ansikte lyste ett ögonblick som en sol. Man såg apostlarne Paulus och Tomas i en båt segla öfver hafvet. Ett lejon afslet handen på en hedning. Mekaniska kameler och dromedarer uppträdde. Apostlarne vandrade fram i molnen. En hund sjöng; två tigrar förvandlades till lam. Helgon vandrade fram på glödande järnstänger. Ögonen

utborrades på den helige Martin. Trollkarlar förändrade flere gånger utseende i åskådarnes åsyn. En af dem, den ryktbare Simon, sväfvade upp i luften och försvann bakom ett moln; detta gled förbi och man såg honom därefter plötsligt störta till marken och krossa hufvudet och fötterna.

Dylika ansträngningar för att roa publiken blefvo ej obelönade. När helst en medeltidsförfattare vill anföra ett typiskt exempel på stora folksamlingar, nämner han teaterföreställningarne. Det lägre folket gick man ur huse till dessa omtyckta nöjen, öfvergifvande arbetet, glömmande sin nöd, och ända fram till midten af femtonhundratalet infunno sig vid dessa representationer äfven de högre samhällsklasserna, hofvet, det högre presterskapet, ämbetsmännen och förnäma damer.

Tillträdet till teatern var någon gång kostnadsfritt, men vanligen betalades platserna, och denna tids teaterpriser voro väl så dyra som våra dagars biljettpriser. Och att så var förhållandet kan ej väcka förundran, om man betänker, att omkostnaderna ställde sig synnerligen höga, då ju dramat endast spelades en gång på en enkom därför uppförd teater.

VIII.

Under hela fjortonhundratalet hade Passionsbröderna ostörda af myndigheterna och till folkets stora uppbyggelse och förlustelse, uppfört sina religiösa skådespel och de farser och moraliteter, hvilka basochen och enfans sans souci hjälpte dem att spela. Det nya århundradets första år medförde ingen förändring i deras verksamhet. Under den folklige och teaterälskande Ludvig XII hade medeltidsdramat till och med en kort efterblomstring.

Äfven Frans den förste visade sig större delen af sin regeringstid nådig mot brödraskapet. Han bekräftade deras privilegier och 1539 bevistade han själf en af deras föreställningar i hôtel de Flandres, dit de samma år flyttat sin teater. Vid detta tillfälle uppfördes ett mysterium om Abrahams offer, hvilket emottogs med stort bifall. För nästa spelår uppsattes bröderna Grebans väldiga drama Apostlagerningarne.

Under medeltiden var det alltid brukligt, att långt innan föreställningarne togo sin början, göra dem bekanta för allmänheten och inbjuda denna att såsom åskådare eller skådespelare deltaga i dramats

uppförande. Man föranstaltade för detta ändamål ett utrop eller *Cry*. Det, som vid detta tillfälle anordnades af brödraskapet, var liksom självfva skådespelet mer än vanligt ståtligt. En lång procession, föregådd af musik och bestående af ämbetsmän, köpmän och borgare i staden, entreprenörerna för spelet och skådespelarne, drog till häst och till fots igenom staden. Här och där vid gathörn och större platser gjorde man halt, och härolderna uppläste brödraskapets proklamation. I denna omnämndes, att brödraskapet ärnade uppföra Apostlagerningarne, och att de, som voro hugade att medverka, skulle anmäla sig hos vederbörande. Om föreställningens omfång kan man få ett begrepp däraf, att ej mindre än 500 personer uppträdde i skådespelet.

Föreställningarne af Apostlagerningarne fortsattes med oerhörd framgång hvarje söndag under sex till sju månader af året 1541. Men då brödraskapet mot slutet af detta år för myndigheterna anmälde, att det under följande år ärnade uppföra *Gamla Testamentet,* så mötte dess förslag ett motstånd, hvilket ännu aldrig förekommit under dess långa verksamhet.

Allmänne åklagaren inlämnade nämligen till Parlamentet en skrift, i hvilket han på det skarpaste nagelfor brödraskapet och yrkade, att det för framtiden måtte förbjudas att spela dramer af religiöst innehåll. Ty, sade han, såväl entreprenörerna som skådespelarne äro okunnigt folk, handtverkare,

hvilka ej ens kunna läsa innantill och ännu mindre fått lära att på ett värdigt sätt framställa sina roller och deklamera med riktig betoning. Dessutom hade de i den heliga handlingen inblandat scener af apokryft innehåll, farser och maskerader, och därigenom fått stycket att räcka i sex till sju månader, under hvilken tid folket dragits från kyrkan, så att gudstjänsten ofta måst inställas af brist på åhörare. När folket efter spelets slut, klockan fem på aftnarne, begifvit sig från föreställningen, hade det högljudt och offentligt hånat aktörernas spelsätt, upprepande de råa ord, som det hört under spelet, skrikande, att den helige ande ej velat utgjuta sig öfver apostlarne och liknande hädelser. Åklagaren slutade med att påpeka det olämpliga i att låta dem uppföra Gamla Testamentet, »ty detta innehåller mycket, som ej passar för folket, hvilket af okunnighet där lätt kan taga intryck af de judiska religionsbruken».

Emellertid fick brödraskapet genom att vädja till konungen tillåtelse att spela, men det var också sista gången som ett religiöst drama gick öfver dess scen.

När nämligen år 1548 Passionsbröderna skulle inflytta i sin nybyggda teater i hôtel de Bourgogne och hos myndigheterna begärde bekräftelse på sina gamla privilegier, så beviljades endast delvis deras anhållan. De förbjödos nämligen för framtiden att spela religiösa dramer; däremot skulle de alltjämt äga uteslutande rätt att i staden Paris uppföra profana dramer, hvilkas innehåll ej stred mot sedlighetens fordringar.

Genom detta påbud var i självfva verket en dödsstöt riktad mot det gamla nationella och religiösa dramat i Frankrike.

Hvad hvar det då som inträffat? Hvarför visade Parlamentet en sådan plötslig fiendtlighet mot det religiösa dramat? Hade mysterierna blifvit gudlösare eller mera osedliga än förut? Visserligen icke. Sedan urminnes tider hade farsen trifts tillsammans med mysteriet. Legender och tillsatser af annan art hade länge inblandats i bibelberättelsen utan att någon ondgjorts däröfver. Skådespelarne voro ej heller nu sämre än de tidigare varit.

Men det var tidsandan själf som förändrats. Den litterära och religiösa renässansen hade börjat. I Tyskland hade Luther uppspikat sina teser på kyrkoporten i Wittenberg, reformationen var där i full gång, och den gaf äfven mäktigt genljud i Frankrike. Man betraktade ej längre dessa dramer med samma naiva ögon och barnsliga sinnelag, som medeltiden hade gjort. Bibelkritiken hade vaknat och hugenotterna sårades öfver denna bibelordets hopblandning med hvarjehanda främmande element, och nu då reformens män riktade sina skarpa och hånfulla angrepp mot den katolska kyrkan, vågade denna ej längre låta folket skratta åt de heliga tingen.

Ej mindre afvoga mot medeltidsdramat voro de litterärt bildade, hvilka svärmade för renässansens nya idealer. Denna riktning bröt i Frankrike igenom år 1549, då Jochim Du Bellay publicerade

sin skrift Defense et illustration de la langue française, hvilken innehåller Plejadens litterära program. Skarpt och ofta träffande utfara denna riktnings anhängare mot det gamla dramat. De skrattade åt dessa tortyrscener, i hvilka man pinade trädockor, ty hvar och en måste snart nog inse, att hela arrangemanget endast vore låtsadt; de påpekade det omöjliga i personernas hastiga förflyttning: det ena ögonblicket befunno de sig i Rom, det nästa i Jerusalem. Likaledes funno de det löjligt, att tiden i ett mysterium utsträcktes öfver en hel människoålder eller ännu längre. Huru narraktigt verkade det ej, när man i den ena scenen såg jungfru Maria uppträda såsom litet barn, och några scener längre fram återfann henne som en ung kvinna! Med andra ord, man fann de gamla mysterierna smaklösa och deras iscensättning osannolik, man ville ej längre hafva ett drama, som endast bestod af en lös följd af äfventyr, man ville hafva psykologiskt motiverad handling. I skolorna och palatsen uppförde man redan antika och italienska skådespel, och det var ett modernt drama med det antika såsom mönster, hvilket de bildade drömde om och väntade på.

Omätligt var också jublet, då man för första gången i Frankrike spelade ett sådant drama. År 1552 uppfördes inför Henrik II och hans hof Etienne Jodelles drama *Cléopâtre captive.* Det var en tragedi i fem akter, indelade i scener, och skrifven med Seneca såsom mönster. Jodelle var

dagens hjälte. Konungen var så förtjust, att han gaf honom femhundra écus. Efter föreställningen begåfvo sig författaren och hans vänner ut till Arcueil för att fira den stora händelsen. På vägen bemäktigade sig en af sällskapets medlemmar en bock, hvilken, smyckad med blommor och murgröna, i festsalen högtidligt vigdes åt Bacchus och öfverlämnades åt segraren såsom ett symboliskt tecken på att tragedien nu af honom införts i Frankrike.

Men de tragedier, hvilka Jodelle och hans entusiastiska vänner skrefvo, hade ännu åtskilliga brister. De voro långt mera elegier än tragedier, de saknade handling och karaktersutveckling. Också försvann intresset för det pseudo-klassiska dramat lika hastigt som det uppblossat, och de som ville se skådespel, måste alltjämt vandra till brödraskapets teater.

Passionsbröderna fortsatte nämligen ännu sin verksamhet. Visserligen kunde de ej längre uppföra religiösa dramer. Men de spelade farser och profandramer af hvarjehanda art. År 1557 uppsattes med stor prakt *Huon de Bordeaux,* en dramatisering af en gammal hjältedikt. Omkring 1578 spelades ett drama om *Trojas förstöring* och ett annat med ämne ur de vid denna tid högeligen populära Amadisromanerna. Men de gamla goda tiderna existerade ej längre för bröderna. De hade att kämpa med motigheter af hvarjehanda slag. Prästerskapet trakasserade dem, parlamentet

öfvervakade med stränghet allt deras görande och låtande. Italienska skådespelaretrupper och landsortssällskap konkurrerade med dem, och jämförelsen med dessas spel och brödernas utföll ej till de senares förmån. Därtill kom tidernas ogunst, ty under sjuttio- och åttiotalen rasade ju som värst inbördeskrigen. Ej underligt att bröderna, uttröttade af all denna fiendtlighet, alla dessa ständiga rättstvister, beslöto att sluta sin verksamhet och uthyra sin teater till verkliga skådespelare.

Detta steg togs definitivt år 1599, då Valleran Lecomte med sitt sällskap höll sitt intåg i hôtel de Bourgogne och sedan nästan i oafbruten följd stannade därstädes till omkring 1628. Därmed hade äfven medeltidsdramat utspelat sin roll, om ock åtskilligt af dess komposition ännu kvarstod.

Under århundradets lopp hade nämligen åtskilliga försök gjorts att åstadkomma en sammansmältning mellan det gamla och det nya dramatiska systemet, mellan medeltidsdramat och Plejadens drama. Redan före Jodelles uppträdande hade Théodore de Bèze i sin Abraham sacrifiant, hvilken utkom 1551, men troligen skrifvits tidigare, behandlat ett religiöst ämne i en form som vacklar mellan tragediens och mysteriets. Äfven profana ämnen behandlades senare på samma sätt.

Det var ju på denna väg, som det moderna dramat i England och Spanien uppstod. Antikdramat inverkade i dessa länder förädlande på diktionen och tekniken i öfrigt, men det fick ej ett så

uteslutande herravälde, att det förstörde det nationella dramats traditioner. I Frankrike däremot hade hittills dessa enstaka försök knappast spelat någon praktisk roll.

Valleran Lecomtes sällskap medförde emellertid en egen författare, Alexandre Hardy, Corneilles förste läromästare. Det var en man ej utan klassisk bildning och stor beundrare af Ronsard. Hade han fått gå sin egen väg, hade han säkerligen helst skrifvit regelrätta tragedier och sträfvat efter litterär berömmelse. Men yttre omständigheter, hvars närmare karakter vi icke känna, tvang honom att taga anställning hos en teatertrupp, och när han 1599 kom till Paris, hade han redan gjort sina läroår i landsorten. Hans öde liknar således mycket dessa unga författare, hvilka i England drefvo dramat fram till blomstring, en Marlowe, en Greene, författare, hvilka liksom Hardy voro klassiskt bildade, men af penningnöd tvungos att skrifva för de föraktade teatrarne, i stället för att låta sin talang lysa i sonetter och herdedikter.

Det kunde icke vara tal om att skrifva regelrätta tragedier för den publik, som ännu i början af sextonhundratalet besökte hôtel de Bourgogne. Därtill var denna ännu för obildad och olitterär. Dessutom var ju själfva scenen här ännu inrättad efter medeltidens principer: alltjämt lågo flere olika lokaliteter längs scenens väggar och hvarken åskådare eller skådespelare ville vara med om en scen efter klassiska mönster. Och så kom Hardy att

skapa den mellanform af tragedi och medeltidsdrama, hvilken förberedde tragediens slutliga seger. Han skref nämligen nästan uteslutande tragikomedier, och dessa äro, hvad uppfattning och diktion angår, pseudoklassiska, men de tre enheterna iakttagas icke i desamma. Händelserna försiggå på många olika ställen, tiden omfattar ofta många år och äfven handlingens enhet är mången gång ej iakttagen. Men dessa egendomligheter voro också allt, hvad som återstod af det gamla medeltidsdramat. Andan var redan en helt annan än i de gamla mysterierna.

Och dessa sista återstoder af medeltidsdramat försvunno med Corneilles framträdande. Uppförandet af Cid (som dock ej ännu nått höjdpunkten af regelrätthet) afslutar för alltid medeltidsdramats historia. Det är därefter ett dödt drama och det har redan fullmyndig efterträdare. Den pseudoklassiska tragedien har aflöst det gamla nationella dramat.

Sådana gestalta sig medeltidsdramats sista öden i Paris, där de mest karakteristiskt afspegla sig. Men af samma art äro de äfven i landsorten, endast att rörelsen här gick långsammare. Katoliker och hugenotter voro eniga i att fördöma det gamla dramat, prästerskapet ropade på skandal, myndigheterna inskredo.

Trots allt motstånd fortlefde dock på vissa ställen i landsorten den gamla traditionen att spela religiösa dramer under hela sexton- och sjuttonhundratalen och ännu i våra dagar uppföras här

och där i aflägsna landsändar, i Provence, i Bretagne dramer, hvilka utgöra medeltidsdramats sista ättlingar.

I storhet och prakt kunna dylika föreställningar inom Frankrike dock ej täfla med festspelen i Oberammergau i Bayern. Det är till denna lilla undangömda bergsby, som i våra dagar turisten styr kosan, när han vill se ett medeltida skådespel. Där uppföres nämligen ännu hvart tionde år Kristi Passionshistoria på ett sätt som i mångt och mycket erinrar om de gamla traditionerna.

ANDRA AFDELNINGEN

DET KOMISKA DRAMAT

Det komiska dramats ursprung ligger ej så klart för oss som det allvarligas. Man har försökt att knyta den medeltida komediens utveckling direkt tillsamman med det antika dramats sista utlöpare, med dessa mimer och pantomimer, mot hvilkas grofva sedeslöshet kyrkofäderna utfara. Man har ansett, att det skulle varit jonglörerna, denna lustiga skara af yrkesmässiga gycklare, hvilkas spår vi kunna följa från den döende antiken in i medeltiden, hvilka utgjort föreningslänken. Bland dessa jonglörer fanns en grupp, hvilken på provensalska kallades för *contrafazedors,* d. v. s. efterhärmare, och under denna benämning har man säkerligen att tänka sig en art af histrioner, som reciterade med olika stämmor, härmande de personer, som de framställde. Vi veta också, att denna art af jonglörer vid framsägande af sina monologer o. s. v. gärna uppträdde maskerade. Ofta iförde de sig t. ex. kvinnokläder.

Söker man i litteraturen efter en repertoar, som kunnat passa dessa jonglörer, så finner man många dikter, hvilka förträffligt lämpa sig för ett dramatiskt framförande. Det finnes t. ex. en

framställning af Rutebeuf, *Le Dit de l' Herberie* i hvilken en charlatan, enligt egen utsago nyligen hemkommen från Egypten, där han botat sultanen, med aldrig trytande svada prisar de olika läkemedel, som han vill afyttra till höga priser. Likaså voro de i dialogform skrifna trätorna lämpliga att reciteras med gester och olika stämmor. Huruvida jonglörerna däremot haft en repertoar, bestående af verkliga, kortare dramer, påminnande å ena sidan om de antika mimerna, å den andra om de senare farserna, är en olöst fråga, och man kan således ej med bestämdhet tillskrifva jonglörerna något större inflytande på det komiska dramats utbildning.

Utom i jonglörernas repertoar har man äfven trott sig finna ursprunget till den senare medeltidens farser och sottier i vissa spel och fester. Särskildt har man då framhållit *narrfesten* (la fête des fous) och *åsnefesten* (la fête de l'âne). Dessa båda fester, hvilka föröfrigt gingo in i hvarandra och svårligen kunna åtskiljas, voro egentligen en det lägre prästerskapets fest, motsvarande slafvarnes under de gamla Saturnalierna. Man parodierade i densamma den kyrkliga rangordningen och den kyrkliga predikan. De unga klerkerna, hvilka på dessa festdagar voro lösta från disciplinens band, utvalde en narrbiskop, hvilken de i triumf buro kring i kyrkan, allt under det man utslungade all slags satir mot honom och på annat sätt dref gäck med honom. Därefter slogo sig klerkerna ned i biskoparnes och kanikernas stolar uppe i koret, och

narrbiskopen steg upp i predikstolen, där han höll en parodisk predikan, ofta afbruten af åhörarnes skämt och otidigheter. Mot slutet af festen sjöng man hånande bibelordet ur Magnificat: *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* (Han hafver satt de mäktiga af sätet och upphöjt de ringa).

Ur denna fest kan i hvarje fall ej farsen hafva framgått. Däremot är det under dessa kristna saturnalier som *sermon joyeux* kommit till; det var just en dylik som af narrbiskopen hölls vid narrfesten. Senare skrefs den emellertid vanligen på vers och föredrogs på gator och marknadsplatser. Om den frihet, som kan råda i dessa predikningar, gör man sig i våra dagar knappast en föreställning. Så t. ex. börjar en dylik predikant med att förlöjliga korstecknet. Därefter rekommenderar han sitt kloster och detta i sådana ordalag, att hela hans skildring blir till en bitande satir öfver munkarne. Så parodierar han böner för olika stånd, och den underliga predikan afslutas med en välsignelse, som man efter det föregående knappast vet, om man skall uppfatta såsom allvar eller skämt: Må Gud gifva eder sitt paradis.

I en annan predikan uppmanar prästen till flitigt drickande och anför till stöd för sitt tema bland annat Jesu ord på korset: mig törstar. Han tillägger: Himmelens mäktige herre befaller människan att dricka vin och förbjuder henne att släcka sin törst med vatten, ty så gör också hästen eller åsnan, om man leder dem till hon. Men profeten

säger uttryckligen: *gören ej såsom hästen eller åsnan.*

Utom sermon joyeux går säkerligen äfven en annan art af den senare medeltidens komiska skådespel, nämligen *sottien* tillbaka till ofvannämnda fest. I sottien eller narrspelet uppträdde, såsom ju redan namnet anger, endast narrar, och liksom narrfesten var en parodi på hierarkien, så förlöjligades i sottien det medeltida samhället öfver hufvud. När biskoparne nämligen ej längre tilläto klerkerna att i kyrkan utföra sina upptåg, så sammanslöto sig dessa till världsliga sällskap och fortsatte att i dessa roa sig på samma sätt som förut. Och det var i dessa glada sällskap, som sottien utbildades till en särskild genre.

Emellertid, såsom det framgår af denna framställning, kan man ej med samma säkerhet påvisa det komiska dramats ursprung som det allvarligas. Och detta beror framför allt därpå, att för den äldre tiden materialet sviker, och att det först är från medeltidens slut, från fjorton- och femtonhundratalen, som minnesmärken i rikligare mängd finnas kvar. Att steg för steg söka följa det komiska medeltidsdramats historia, torde därför knappast i detta sammanhang löna sig. I den korta skiss, som här följer, är det endast meningen att låta några af de förnämsta dramerna såsom representanter för de olika arter, som under medeltiden odlades, hastigt passera revy.

De äldsta, hvilka bevarats till våra dagar, äro tvänne dramer från slutet af tolfhundratalet. Det

ena är en dialogiserad satir, det andra ett herdedrama eller, såsom man på goda grunder kallat det, den första komiska operetten i Frankrike. Båda äro i sitt slag små mästerverk. Deras författare, Adam de la Halle, var bördig från Arras, samma stad, som äfven sett Jean Bodel födas. Vi känna icke mycket till hans lif, ty åtskilligt af det, som han i sitt ena drama därom meddelar, är säkerligen endast skämt. Sin första uppfostran hade han erhållit i ett kloster i närheten af Arras och troligen var han bestämd för det kyrkliga ståndet. Emellertid förälskade han sig i en ung flicka vid namn Marie med hvilken han gifte sig, men efter egen utsago tröttnade han snart på henne, sedan hennes skönhet flytt och hon blifvit gul och mager. Då han nått öfver trettiotalet, hemsöktes det dittills lyckliga och rika Arras af hvarjehanda borgerliga stridigheter och ekonomiska olyckor, hvarför mäster Adam lämnade fädernestaden. Sedan slöt han sig till Robert af Artois, en kusin till Filip den djärfve. Han följde denne till Italien, där Robert blef regerande furste öfver konungariket Neapel efter Karl af Anjous död 1284. Det var i Neapel som Adam dog öfver 60 år gammal, ej senare än 1288.

Mäster Adam var säkerligen puckelryggig; åtminstone kallar samtiden honom alltid *Adam le bossu.* Själf vill han emellertid ej erkänna, att så var förhållandet. Han säger i det ena af sina dramer: »man kallar mig för en puckel, men jag är det alls icke».

Han var ännu en ung man, då han i Arras skref det äldsta af sina båda dramatiska arbeten, *Spelet i löfsalen* (Le jeu de la feuillée).

Det är ett högst egendomligt drama, enastående i hela medeltidslitteraturen, och ännu efter sexhundra år verkningsfullt genom sin omedelbara friskhet. Dess kompositionsform är den enklaste möjliga: en följd af situationer så löst förbundna, att de efter våra dagars måttstock knappast bilda ett drama. Men hvilket lif, hvilken kvickhet härskar icke i dessa scener! Man har jämfört Adams drama med Aristofanes lustspel och likheter finnas. Adam är lika liflig, lika personlig i sin satir och uttrycker den på samma osminkade och djärfva språk; något af samma fantastiska lynne, som utmärker Aristofanes komedier, förekommer äfven i Adams drama. Icke utan skäl skulle man äfven kunna jämföra det med Skakespeares Midsommarnattsdrömmen. Något af sommarnattens skärhet och betagande förtrollning dallrar genom dramats sista scener, i hvilka feerna uppträda och drifva sitt spel. Men bättre än att göra dessa jämförelser, hvilka lätt öfver höfvan kunna sporra förväntningarne, är att låta mäster Adams drama tala för sig själf.

Det är ett mycket blandadt sällskap, som uppträder i detta stycke. Först och främst är där mäster Adam själf och hans gamle fader, mäster Henrik, jämte fem andra förmögna borgare i staden Arras. Dessutom finnes där en läkare, en tiggaremunk med sina reliker, en dåre, som är beledsagad

af sin fader, och en krogvärd. Och slutligen tre feer, Morgue, Maglore och Arsile jämte andra fantastiska personligheter.

Scenen öppnas därmed, att mäster Adam uppträder och för sin fader och sina vänner kungör, att han vill lämna Arras och öfvergifva sin hustru. Han vill begifva sig till Paris för att studera och blifva en stor klerk. »Men hvarför har du då gift dig, när du vill handla på det sättet?» invänder man. Adam skildrar då i kvicka och målande verser, huru han i sin ungdom betagits af hustruns skönhet. Han beskrifver på det intimaste, huru vacker hon var. Men cyniskt tillägger han: »sedan dess har mina ögon öppnats, och då jag nu ej längre älskar henne, lämnar jag staden; jag är mätt på henne.»

Sonens förslag gillas på det högsta af fadern, mäster Henrik, som tycker, att sonen länge nog förspillt sin tid i hemorten till ingen nytta. »Gif honom pengar då, så att han kan resa», infaller en granne, »man lefver ej för ingenting i Paris». Men på det örat vill fadern icke höra. Han har inga pengar, han är så gammal och svag; och han börjar strax att hosta. »Du är så ung och stark, att du nog kan draga dig fram på egen hand», säger han till sonen. — »Jo, jo, jag känner till er sjukdom, mäster Henrik», tar läkaren till ordet. »Er sjukdom kallar man för girighet. Jag har hoptals med patienter som lida af den krämpan. Här i Arras har jag ej mindre än tvåtusen, som äro obotligt sjuka.» Och han uppräknar namnen på ett tio-

tal af de svårast angripna borgarne. Man kan tänka sig hvilken stormande munterhet en dylik scen framkallat, då säkerligen dessa personer voro närvarande bland åskådarne eller åtminstone kända af hela publiken.

Åtskilliga personer konsultera därefter läkaren, som blottar flere af stadens *causes grasses*. Skämtet blir alltmera drastiskt och samhällets både manliga och kvinnliga medlemmar gisslas på det obarmhärtigaste.

Satiren fortsättes, om ock i annan form. En tiggarmunk uppträder nämligen med sitt relikskrin. Han uppmanar alla att närma sig för att bedja till helgonet och offra. Den helige Acarii ben besitta sådana förunderliga egenskaper: hvar och en som berör dem, blir botad och specielt äro de ett utmärkt medel mot galenskap. Alla närma sig och gifva en gåfva, för att grannen skall blifva botad, men ingen anser sig själf nog tokig att behöfva beröra helgonets kvarlefvor. Slutligen kommer äfven en verklig dåre, som ledes af sin fader. Han vidrör relikerna, men blir icke klokare för det. Tvärtom han rasar värre än förut, och mäster Adam har ej för intet infört honom i dramat. Ty hans uppträdande ger anledning till åtskilliga skarpa yttranden i tidens kyrkopolitiska frågor; bland annat kritiserar man en påflig bulla som förbjuder klerker att gifta sig med änkor.

Emellertid sänker sig sommarnatten öfver nejden och man väntar, att feerna skola infinna sig.

Hvarje år på denna dag besöka de nämligen trakten och utdela sina gåfvor åt de många trogna, hvilka på denna plats afvakta deras ankomst. Man bygger åt dem en löfsal, dukar ett bord och ställer fram stolar åt dem. Så har man äfven gjort denna gång. Egentligen borde de redan hafva infunnit sig; aldrig förut hafva de goda feerna dröjt så länge. Slutligen förstår man emellertid orsaken till deras uteblifvande: munken med sitt relikskrin har skrämt dem. Man döljer honom och strax hör man klockor ringa. Det är Hellequin[1] med sin skara, hvilken kommer som ett förbud för feerna. Medeltiden hade mycket att berätta om denne mystiske person. Man endast hörde honom, man såg honom icke. Också är det icke han själf, som uppträder i Adams drama; när bullret af hans framstormande skara förklingat, inkommer däremot hans jägare, Croquesos, medförande ett kärleksbref från sin herre till feen Morgue. Hon anländer i detsamma jämte sina båda följeslagerskor. De slå sig ned vid den uppdukade måltiden. Men olyckligtvis har man glömt att gifva en knif åt feen Maglore. Som bekant, äro feerna mycket snarstuckna, och Maglore kan icke heller glömma denna förolämpning. De båda andra feerna gifva sina värdar

[1] Hellequin är i den fransyska sagan en spöklik jägare, hvilken under stort gny stormar fram genom skogarne, följd af en talrik och larmande hord. Samma sagofigur kallas i Tyskland för den vilde jägaren, och i Skandinavien talar man i samma mening om Odins vilda jakt.

de vackraste gåfvor, men Maglore önskar endast ondt öfver dem: Riquier, hvilken jämte Adam är den egentlige anordnaren af festen, skall förlora alla hår på hufvudet och Adam aldrig komma till Paris, utan stanna hos sin hustru i Arras.

Därefter uppträder Fortuna, lyckans gudinna, hvilken feerna fört med sig. Hon är stum, blind och döf och svänger oafbrutet sitt hjul, vid hvilket åtskilliga människor äro fästa. På dess öfversta sida befinna sig tre personer, hvilka säkerligen föreställa tre mäktiga män i Arras. Nederst vrider sig en i onåd fallen minister, hvilken, efter hvad feerna upplysa, ej förtjänat sin hårda lott. Men Fortuna är ju blind, döf och stum. Må därför ingen förlita sig på henne!

Lyckans gudinna rullar vidare med sitt hjul, feerna försvinna, och endast styckets borgerliga personer blifva kvar och sätta sig som goda flamländare att dricka; till dem sällar sig munken, hvilken kommit fram från sitt gömställe, där han suttit och sofvit. Man inbillar honom, att man under tiden spelat tärning för hans räkning, och att han förlorat. Munken får därför betala kalaset, men som han ej har några pengar, nödgas han sätta relikskrinet i pant hos värden. Med dessa flamländska dryckesscener slutar eller, om man så vill, afbrytes stycket, ty någon afslutning i modern mening finnes icke.

I våra dagar skulle man kalla ett sådant drama som Adams för en revy. Vi känna ju alla arten

från våra nyårspjeser, i hvilka man på ett liknande sätt satiriserar öfver det gångna årets händelser. Adams drama är fullt af häntydningar af personlig och lokal natur, hvilka vi ofta hafva svårt att förstå.

Man har framställt den frågan, hvar och under hvilka förhållanden detta drama uppförts. Det torde själf gifva en vägledning till besvarandet af densamma. Det talas i stycket så mycket om puyen i Arras, och mäster Adam visar sig så väl underrättad äfven om dess intimaste förhållanden, att det säkerligen varit inför dess medlemmar som stycket spelats. Troligen har puyen haft för sed att fira sin årssammankomst i maj, och vid ett dylikt tillfälle har man uppdragit åt mäster Adam att skrifva festspelet i dagens anledning. Han har då erinrat sig den gamla traditionen, att feerna vid den tiden besökte trakten, och låtit dem uppenbara sig för de goda Arrasboarne, hvilka kanske aldrig förut haft tillfälle att se dem. Och samtidigt har han låtit satiren flöda och gisslat sina vänner och bekanta bland åskådarne och i staden.

Mäster Adams andra stycke, *Le jeu de Robin et Marion,* har en helt annan karakter. Om tonen i hans föregående drama ömsom är skarpt satirisk, cynisk, skälmaktig, så är den här uteslutande idyllisk och nästan hela dialogen har sjungits. Robin och Marion är ett herdedrama, i hvilket Robins och Marions kärlek skildras kyskt och graciöst. Robin är en herde och Marion är en herdinna — en verk-

lig herde och herdinna, ej en smäktande hofman och en förklädd prinsessa. Den lilla Marion gömmer på landtligt vis sin ost och sitt bröd till frukosten i barmen, och Robin är långt ifrån så ridderligt tapper som skulle fordrats i en pompös pastoral från senrenässansens dagar. Men huru realistiskt sederna än äro tecknade, så sprider dock herdinnans obrottsliga trohet och Robins kärälskliga naivitet ett skimmer af idealitet öfver den värld, hvilken här skildras.

Marion sitter ensam på fältet vid sidan om sina betande lam och flätar en krans åt Robin, allt under det hon sjunger om sin kärlek:

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, et il m'aura.

Då kommer en ståtlig riddare ridande med falken på handen. När han får se den vackra herdinnan, stannar han och inlåter sig i samtal. »Skulle Ni ej kunna älska en riddare?» frågar han. — »Jag vet ej, hvad en riddare är, och den ende jag älskar i världen är Robin», svarar Marion. Riddaren får således draga sin färde och nu kommer Robin, såsom han har för sed, för att frukostera med sin älskade. De intaga tillsamman sin landtliga måltid, bestående af bröd, ost och äpplen, som Robin medfört. Därefter leka de, dansa och sjunga till dansen. Det är således en liten balettscen af samma art som skulle förekomma i ett motsvarande drama i våra dagar.

Dansen har gjort dem glada och de vilja göra sig en liten fest ute på ängen, medan de valla sina hjordar. Robin beger sig därför åstad för att uppsöka flere kamrater. Medan Marion är ensam, återvänder emellertid riddaren, sökande sin bortflugna jaktfalk. Men han mottages ej mera förekommande än förra gången och ger sig bort i dåligt humör. På vägen möter han Robin med tvänne följeslagare, Robin har fångat falken, men långt ifrån att tacka honom, ger riddaren honom stryk. Marion skyndar till för att försvara sin vän, men då tar riddaren henne på sadelknappen och rider bort. Och där står Robin handfallen och modlös. Den lilla herdinnan har emellertid hurtigt försvarat sig själf och kommer nu sjungande ut från småskogen i samma ögonblick som Robin och hans följeslagare ärnat ila till hennes hjälp.

Och nu sedan faran är öfver, är glädjen stor på ängen. Ännu en herde och herdinna har anslutit sig till sällskapet. Man roar sig med pantlekar. Först leker man *Saint Cosme*. En af sällskapet sätter sig ned och föreställer helgonet, och alla de andra gå i tur och ordning fram för att ge helgonet en gåfva. Den som skrattar måste gifva pant. Herdinnorna tycka emellertid, att det är en dum lek, och man tar då till en annan: *gå till hofvet*. En af de lekande utses till konung, och de öfriga gå fram och svara på den fråga, som konungen framställer. Marions svar kan gifva en före-

ställning om de andras: »Marotte, kom till hofvet, kom». — »Ja, men ge mig då en vacker fråga». — »Gärna det, säg mig Marotte, huru mycket älskar du Robinet, min kusin, den vackre gossen som står därborta. Skam, om du ljuger». — »Ers majestät, inte skall jag ljuga, inte. Jag älskar honom, jag älskar honom så mycket, att det fins inte i hela hjorden ett enda får, som jag älskar mera, till och med om det lammat».

Midt under denna idyll bryter emellertid en varg in i Marions fårahjord, men nu visar sig Robin mera behjärtad än då det gällde riddaren. Han jagar vargen på flykten. Sedan man intagit en enkel måltid, hvarvid Perettes, den andra herdinnans hvita kjortel får tjänstgöra som bordduk, dansar man en ringdans till ljudet af horn och säckpipor. I spetsen dansar Robin, stampande af alla krafter och förande den glädtiga skaran ikring i många krumbukter. Slutligen dansa de ut och försvinna under Robins sång: »följ mig, följ stigen, som genom skogen går».

Robin och Marion författades, medan Adam vistades vid Robert af Artois' hof i Neapel, och spelades säkerligen där vid någon hoffestlighet inför konungen och hans franska följe. Men det spriddes vida och uppfördes strax efter författarens död äfven i hans fädernestad. Ja, ännu hundra år senare spelade man Robins och Marions naiva kärleksidyll, och bland folket har minnet af herdeparet

aldrig helt dött ut: månget talesätt och mången refräng bära ännu deras namn förenade. Förvånansvärdt är endast, att detta drama bortglömts i de bildades krets. Det förtjänar ännu att läsas likaväl som den lilla historien om Aucassin och Nicolette, hvilken i våra dagar kan fröjda sig åt en förnyad popularitet i alla Europas länder. Och det är lätt tillgängligt, sedan Langlois utgifvit det i en förträfflig upplaga, som är beledsagad af öfversättning och noter.

Jag har dröjt länge vid dessa båda Adam de la Halles dramer, men de höra också till medeltidslitteraturens originellaste skapelser. Man förvånas endast öfver, att de icke bildat skola, men så tyckes icke vara fallet. Åtminstone äro de i den bevarade litteraturen alldeles enastående.

Från det följande århundradet finnes ej mycket kvar af en komisk repertoar i Frankrike. Det är först under fjorton- och femtonhundratalen som det komiska dramat tyckes hafva blomstrat, eller — och det är kanske riktigare uttryckt — det är först från denna tid, som källorna till dess historia flyta rikligare.

Vid denna tid omhändertogs det komiska dramats uppförande af s. k. glada sällskap. Särskildt var det de unga klerkerna, hvilka slöto sig tillsamman för att uppföra farser och moraliteter, sottier och monologer. Två dylika sällskap äro i det föregående redan nämnda, nämligen Basochen och Enfans sans souci, hvilka hade sin verksamhet i

Paris. Men sådana sällskap funnos spridda öfver hela Frankrike. Där fanns Les Connards i Rouen, La Mère folle i Dijon, Les Mauvaises-Braies i Laon o. s. v. Men huru än namnen växla, är andan lika i dem alla, och det skulle vara af föga intresse att här närmare ingå på deras historia. Det må vara nog med hvad som ofvan sagts om de båda pariser-sällskapen.

De komiska dramer, hvilka dessa sällskap uppförde, voro af flerahanda art och vi skola nu som hastigast taga en öfverblick af de samma.

Den enklast tänkbara dramatiska genren är *Monologen,* och om någon tillhört jonglörernas repertoar, så är det väl denna. Rutebeufs ofvannämda *Dit de l'Herberie* är en monolog. Hit höra äfven de versifierade och parodiska predikningar, hvilka voro afsedda att reciteras på scenen.

En af de roligaste och mest omväxlande monologer är *Gendarmen från Bagnolet.* Den visar, huru mycket af dramatisk spänning, som kan rymmas redan i en monolog.

Gendarmen är en slags Miles gloriosus, en storskrytare och räddhare, hvilken i mycket krigiskt humör kommer ut ur sin hydda. Han önskar, att han just nu hade någon till hands att slåss med. Han är så modig, att han icke fruktar någon page, som är under fjorton år! Han har aldrig dödat något annat än kycklingar — och det alltid, då ägaren varit borta. Och han slutar denna uppräkning af sina komiska hjältebragder med att förklara, att

han ej är rädd för något utom faran. Men i detsamma får han ögonen på en fågelskrämma, utstyrd i en gammal soldatrock och med ett armborst i handen. Ögonblickligen är det slut med allt hans mod. Han tror att det är en krigare och darrar i alla leder; han faller på knä och begär nåd. Fågelskrämman har ett hvitt kors på bröstet — det är således en fransman — och strax ropar den tappre Pernet: vi tillhöra samma parti, jag är fransman liksom Ni. Men en vindstöt svänger i detsamma om fågelskrämman och på ryggen bär han ett svart kors, Bretagnarnes fälttecken. Ögonblickligen svär gendarmen vid Saint Yves, att också han är Bretagnare. Förgäfves. Fågelskrämman ger ej med ett tecken tillkänna, att han vill skona honom. Förtviflad börjar stackarn då att läsa sin syndabekännelse, långsamt och samvetsgrant för att fördröja katastrofen. Plötsligt kullkastas emellertid fågelskrämman af vinden. »Ack min herre, det var icke jag som gjorde det», utbrister han först, men då han ser, att den alltjämt icke gör en rörelse för att komma upp, närmar han sig försiktigt och upptäcker ändtligen, att det endast är en rock på en halmkärfve. Då blir han åter modig och i krigisk stämning piskar han sönder halmkärfven och flyr med rocken.

Hela denna lilla soloscen är varierad på ett mästerligt sätt och måste hafva varit ett verkligt bravurnummer för en god framställare. Gendarmen från Bagnolet tyckes äfven hafva varit lika omtyckt

och uppskattad som den institution, hvilken han tillhörde var hatad och föraktad. Ännu Rabelais anför en af denne Matamores repliker.

Om *Sottiens* ursprung är redan taladt. Den har uppstått under den kyrkliga narrfesten och sedan omhändertagits af de världsliga sällskapen, hvilka ofta just hade formen af narrkompanier. Redan Adam de la Halles Spelet i Löfsalen är i viss mån en sottie. I detta stycke uppträder ju nämligen en narr, låt vara att han här ännu är en verklig galning; men han ger dock genom sitt förvirrade prat anledning till hvarjehanda samhällssatir. Sottien är i sin utbildade form ett kortare komiskt drama, i hvilket alla eller åtminstone de flesta uppträdande äro narrar (Sots). Den erinrar ej så litet om moraliteten; narren är ju sedan nästan en allegorisk figur, hvilken representerar ett eller annat samhällslyte, och i många fall uppträda äfven rent allegoriska figurer. Sottien är således närmast en mellanform af moralitet och fars, och dess intresse hvilar icke minst på den starkt kryddade dialogens kvickhet.

Ofta gisslas i sottien, hvilken alltid är skarpt satirisk, ett eller annat missförhållande af politisk art. Den berömdaste af dessa politiska sottier är *Le jeu du prince des sots et mère sotte,* författad af Pierre Gringore och uppförd fettisdagen 1512 i hallarne i Paris af Enfans sans souci. Hela denna sottie var ett genomgående angrepp på påfven Julius II, hvilken just då befann sig i krig med

Ludvig XII. Som den emellertid vimlar af allussioner på tidsförhållanden, kan här ej närmare ingås på densamma.

Ofta hade dock sottien äfven en allmännare syftning. Detta är fallet i *Le Monde, l'abus, les sots,* hvars innehåll i all korthet är följande.

Världen har blifvit gammal och klagar öfver, huru krank och usel den är. Då framträder Missbruket och lofvar att regera i dess ställe. Världen lägger sig trött att sofva. Missbruket framkallar därpå en hel skara narrar, hvilka representera olika samhällsklasser och laster. Dessa besluta att bygga en ny värld, och såsom grund för densamma lägga de en mångfald af olika laster. Narrarnes värld står emellertid ej länge. De hafva alla förälskat sig i *Sotte folle*, och hon förklarar sig skola gifva företrädet åt den, som hoppar bäst. Men när narrarne börja hoppa, så ramlar deras bräckliga värld tillsamman. Den gamla världen vaknar, återtager styrelsen och uttalar styckets moral. Äfven denna sottie är mångenstädes nästan obegriplig på grund af sina tidsallussioner och hårdragna ordlekar. Men den ger oss en föreställning om den världsåskådning, hvilken ligger bakom alla sottier: världen består af narrar och deras dårskap beror hufvudsakligen på dumhet och fåfänga. Denna narraktighet är obotlig, låtom oss nöja oss med att påpeka dumheterna och skratta åt dem.

Ofta är det icke lätt att angifva, till hvilken art af komiskt drama ett enskildt stycke bör hän-

föras. Mången sermon joyeux kan med lika rätt benämnas en monolog, och en monolog sådan som den ofvan anförda om gendarmen från Bagnolet är nästan redan en fars. Ty om också den ena figuren endast är en påklädd halmkärfve, gifver han dock handlingens lif åt spelet. Ännu svårare är det att skilja sottien från farsen. Mången sottie kallades under medeltiden för fars, och i våra dagar har man till och med definierat sottien såsom en fars, i hvilken narrar uppträda. Det finnes andra små dramer af farsartadt lynne, i hvilka de uppträdande äro personifierade begrepp (t. ex. Tout, Rien, Chacun). Dylika dramer borde således riktigast kallas för *komiska moraliteter* — fast de mången gång hvarken äro lustiga eller sedelärande — men de gingo ofta under benämningen farser och så kallas de vanligen ännu i dag.

Ordet fars är såsom term för en dramatisk genre mig veterligen först bekant från slutet af trettonhundratalet. Första gången det förekommer är nämligen i en skrifvelse från fogden i Paris af år 1398. Under fjorton- och femtonhundratalen är det den vanligaste benämningen på ett litet komiskt situationsdrama af öfvervägande burlesk karakter.

Troligt är emellertid, att namnet användts redan tidigare. I hvarje fall är det ovedersägligt, att farser skrifvits och spelats långt förut. Åtskilligt tyder på att genren utvecklat sig jämsides med myste-

riet och ursprungligen uppförts såsom ett mellanspel i detta.

Redan självfva ordets etymologi ger nämligen vid handen att man med fars ursprungligen måste hafva förstått ett *mellanspel.* Fars kommer af det senlatinska *farsa*, hvarmed förstås det som instoppas i något annat. I kökskonsten användes det redan under medeltiden såsom beteckning för fyllningar af hvarjehanda slag. Men det förekom äfven i det liturgiska språket och betydde där en interpolation, d. v. s. en omskrifning af och utvikning från bibeltexten, hvilken på vissa festdagar inblandades i den officielt fastställda gudstjänstordningen. Men äfven dramat betraktades såsom ett officium, och det är då lätt att förstå, huru de komiska intermezzon, hvilka inblandades i detsamma, kunde uppfattas såsom interpolationer eller *farsae.* Utifrån denna tolkning af ordet blir det äfven förklarligt, hvarför så mången *mindre* moralitet, fast ej af komisk innebörd, kunde gå under benämningen fars. Det var ordets ursprungliga betydelse af mellanspel som gjorde sig gällande.[1]

---

[1] Däremot torde farsen icke, såsom man sagt, hafva sitt namn däraf, att olika dialekter voro inblandade i densamma. Ty detta är icke något för farsen ursprungligt eller konstitutivt, om ock ofta förekommande. Lika gärna kunde den då fått namnet däraf, att olika folkklasser (bönder och stadsbor) uppträda i densamma, hvilket, som bekant, äfven är karakteristiskt för en viss grupp af farser i Italien och Tyskland. Om det ena eller det andra af dessa båda motiv användas i farsen, beror det därpå, att de höra till de enklaste och

Men äfven om man granskar det för den äldre tiden sparsamma materialet, kommer man till samma resultat, nämligen att farsen ursprungligen förekommit tillsamman med mysteriet, och att dess utveckling länge varit bunden vid och bestämd af detta förhållande. Farsen började såsom en utvikning från mysteriets handling och spelades af samma personer, som uppträdde i detta. I äldsta tid sköttes de komiska rollerna af djäflarne. Redan i Adamsspelet uppträda de och utföra hvarjehanda burleska upptåg. Dessa antogo troligen redan tidigt formen af små komiska dialoger, i hvilka djäflarne trätte eller utbytte kvickheter, eller också spelade de hvarandra eller någon annan i stycket uppträdande spratt. Att vi så sällan känna till något om dessa äldsta mellanspel, beror säkerligen därpå, att de oftast voro improviserade. Så var ju äfven fallet under fjorton- och femtonhundratalen. I ett af Miracles de Notre Dame (L'empereur Julien et Libanius) finnes emellertid en antydan kvar om ett sådant mellanspel. En djäfvul uppträder nämligen och berättar för en kamrat, att han uttänkt ett lustigt streck. Han tänker stöta en munk, som i ej precis gudliga afsikter beger sig till

---

vanligaste af alla burleska motiv. Bonden, hvilken är så bortkommen, då han visar sig i staden, har alltid utgjort en tacksam skottafia för stadsbons spott och spe, och olika landskapsinvånare hafva alltid funnit att anmärka på hvarandras dialekter. Toskanaren skrattar åt Venetianarens uttal, Parisaren åt Gascognarens, o. s. v.

en gift kvinna, ned i bykkaret och hälla en kittel sjudande lut öfver hans rygg. Detta är ju ett verkligt farsmotiv, och troligen fingo åskådarne se det speladt under någon paus i stycket. Ett minne om att djäflarne äro bland de äldsta farsspelarne under medeltiden, finner man äfven i *Farsen om mjölnaren,* hvilken så sent som 1496 uppfördes i Seurre i samband med ett drama om den helige Martin. Äfven i denna fars deltar nämligen en djäfvul från helgondramat i farsens handling. Innehållet, som är synnerligen grofkornigt, är för öfrigt i hufvudsak detsamma som i Rutebeufs fabliau om bonden, hvars själ Lucifer ej ville släppa in i helvetet.[1]

Men utom djäflarne förekommo tidigt äfven lytta och tiggare såsom innehafvare af de komiska rollerna i mysteriets mellanspel. Så är fallet i den äldsta fars eller, rättare sagdt den äldsta farsartade dialog, som är bevarad. Den är skrifven omkring 1270 och således ungefär samtidig med Adam de la Halles dramer. Det är en bagatell om en tiggare och en gosse. Tiggaren är en lätting, som lefver af andras allmosor, en af dessa typer, hvilka äro så vanliga i de senare mysterierna. Medeltiden är icke mild mot dessa stackare; den skrattar hårdt och rått åt dem, men det bör också medgifvas, att såsom de uppträda, äro de icke värda mycket medlidande. Den tiggare,

[1] Se ofvan sidan 52.

som här skildras, lider icke nöd på något. Han har samlat tillräckligt med pengar i sin börs för att då och då kunna hvila sig en dag från det ansträngande yrket, och han har till och med en älskarinna. En gosse närmar sig emellertid och erbjuder sig att skaffa honom ännu en flicka, hvars behag han lifligt utmålar. Den blinde har intet emot förslaget. Gossen aflägsnar sig under en förevändning för ett ögonblick, men återkommer strax, tilltalar tiggaren med förställd stämma och örfilar upp honom. Därefter vänder han ännu en gång tillbaka, som om intet förefallit, hvarpå den blinde ger honom pengar för att hämta mat och vin samt flickan. Men pilten springer sin väg, och låter tiggaren stå där.

Om således farsen tidigast uppträder såsom mellanspel, så tyckes den först hafva nått en högre utveckling, då den började hämta motiv ur den rika fabliaulitteraturen. Ty att ett djupare samband äger rum emellan dessa båda arter, är oveder-sägligt. Åtskilliga fakta häntyda på, att farsen gått i skola hos fabliauen och att den bör uppfattas såsom dess arftagare.

Likheterna mellan de båda arterna äro stora. Det är samma anda, samma glada lynne som råder i dem båda. Enda skillnaden är att fabliauen är en episk diktart, farsen en dramatisk. Men fabliauen var alltid skrifven på vers, och under medeltiden plägade en versifierad berättelse reciteras. Vid all recitation spela olika tonfall och gestikulationer en

viss roll, och särskildt gäller detta, när det är en komisk berättelse som föredrages. Redan i fabliauens framförande har således legat ett visst dramatiskt element, hvilket vi vid läsningen lätt äro böjda att förbise. Särskildt när två eller flera personer uppträdde i densamma, var det naturligt, att den reciterades med olika stämmor och en antydan till mimik, och då måste den hafva verkat nästan som ett drama. Betänka vi vidare, huru enkel medeltidsdramats teknik var, huru den ännu var halft episk, så blir klyftan ännu mindre mellan de båda arterna. Det måste således hafva legat nära till hands att förvandla fabliauens berättelse till en dialog, och detta tillvägagående har ej kunnat vålla någon större svårighet.

Det var på liknande sätt som i Italien ur de lifliga religiösa folksångerna (laude) med stöd af det liturgiska dramats teknik små dramer uppstodo på vulgärspråk.

Äfven ett annat sakförhållande hänvisar på en förbindelse mellan de båda diktarterna: farsen når nämligen först en större utveckling, sedan fabliauen dött ut. Det tyckes som om den förra ersatt den senare.

Ju längre medeltiden skred fram, desto mera började publiken, hvilken hittills nöjt sig med jonglörernas föredrag, äfven att sätta värde på läsning. Versen var då ej längre så nödvändig som vid recitationen. Det var då, som riddareromanerna

omskrefvos på prosa, och fabliauen gaf under italienskt inflytande anledning till novellens uppkomst.

Men samtidigt tyckes man äfven hafva förnyat fabliauen i farsens form, hvilken i de muntra lagen ypperligt kunde ersätta densamma. Den förra öfvertog den senares hopade material af lustiga historier, liksom den samtidigt lärde mycket af dess redan så dramatiskt lifliga diktion. Det är samma lifliga och snabbt framilande versslag, som användes i dem båda.

Fabliauen är nästan en död diktart i senare hälften af trettonhundratalet. Farsen tyckes redan då hafva hört till folkets vanliga nöjen. Under fjorton- och femtonhundratalet skrifvas och spelas farser öfverallt och vid alla tillfällen. Ingen kan räkna dem, säger Pasquier.

Som sagdt, likheterna mellan de båda diktarterna äro så stora, att farsen måste hafva lånat från fabliauen, då det motsatta förhållandet på grund af tidsomständigheterna är uteslutet. I flere fall hafva vi äfven samma motiv berättadt både såsom fabliau och fars, och dessa paralleltexter äro tillräckligt belysande för att fastslå sammanhanget.

Att dessa fall icke äro flere, kan förvåna, men finner dock sin naturliga förklaring. Ty det är relativt föga af den rika farsproduktionen som är bevaradt, och det mesta af denna stammar från femtonhundratalet. Men det är öfvervägande under trettonhundratalet (då de båda diktarterna lefde sida om sida), som farsen bör hafva stått under infly-

tande från fabliauen och som likheterna därför böra hafva varit störst. Sedan glömdes fabliauen och farsen gick egna vägar. Redan under femtonhundratalet lärde den af den italienska farsen och Commedia del arte.

Farsen är den mest omväxlande af alla den medeltida komediens arter. Hela det borgerliga samhället, hela tidens hvardagslif skildras i densamma. I farsens långa karnevalståg se vi representanter för alla samhällslager draga förbi våra ögon. Och dessa figurer äro verklighetstrogna, om än karrikerade; de äro fulla af lif, om ock tecknade med några hastigt nedkastade linjer.

I de äldsta farserna betydde säkerligen orden föga, hela kvickheten bestod i hugg och slag, (t. ex. en blind och hans tjänare slåss o. s. v) eller i självfva spelet. Ofta finnes knappast någon handling; stycket består blott af en komisk situation, som sättes i scen. T. ex. en borgarehustru köpslår länge och under de gröfsta skällsord med några fiskaremadamer och går slutligen bort utan att köpa något. Något högre står redan en fars som *Kittelflickaren*, fast äfven den blott är ett situationsstycke: en man påstår efter en träta, att hustrun ej kan hålla sig tyst lika länge som han. Båda sitta stumma och orörliga, då en kittelflickare kommer förbi. Han söker förgäfves få lif i paret och roar sig därför med att sätta en kastrull på mannens hufvud, sota ner hans ansikte o. s. v. Därefter vänder han sig till hustrun, smickrar och klappar

henne, men då kan mannen ej längre hålla sig: »Må fan ta' dig», ropar han till kittelflickaren. — »Det är du, som förlorat», replikerar triumferande hustrun — och alla tre begifva sig till värdshuset för att dricka.

I många farser har det dramatiska spelet formen af en process, och man har i denna grupp, hvilken är mycket talrikt representerad, trott sig finna återstoden af juristsällskapens repertoar. Under medeltiden var det bruk, att klerkerna på fettisdagen höllo ett sammanträde, under hvilket de drefvo gäck med rättskipningen, likasom djäknarne vid jultiden parodierade gudstjänsten. Vid dessa tillfällen handlades fingerade processer, ofta af mycket grofkornig beskaffenhet. Från detta bruk härleda sig dessa farser.

Tvetydighet och oanständigheter äro emellertid ej egenskaper, som ensamt karakterisera juristfarserna. Tvärtom, det är ett undantag, när en fars är älsklig och skär som Clément Marots *Deux amoureux recréatifs et joueux* eller oskyldig och naiv som farsen om den förläste studenten *(Maître Mimin)*, hvilken endast kan tala latin, tills fästmön med sitt kärleksjoller åter lär honom franska. Medeltidsfarsen är i allmänhet ytterst själfsvåldig och oanständig, så oanständig, att man knappast förstår, att kvinnor kunnat vara närvarande vid föreställningarne. Men sedlighetsbegreppen voro då annorlunda än i våra dagar.

Än är farsen godmodigt leende, än skarpt sa-

tirisk; än gisslar den samhällslyten och politiska förhållanden, än blottar den obarmhertigt privatlifvets förvillelser. Men från intet annat område har farsen så ofta hämtat ämnen som från det äktenskapliga lifvet. Hufvudpersonerna äro i denna grupp mannen, hustrun, svärmodern och älskaren.

Man kan just icke säga, att det är en smickrande bild, som i dessa stycken gifves af kvinnan. Hennes vanliga sysselsättning är att pina, narra och bedraga mannen. En dylik liten fars, hvars både situationer och karakter ej så litet erinra om Molières den inbillade sjuke, är *Nattmössan* (La Cornette), hvars innehåll är följande.

En gammal man har gift sig med en ung hustru, och hon förstår så väl att smeka och pyssla om den beskedlige gubben, att hon har honom helt i sina händer. Gubben har emellertid två brorsöner, hvilka med en viss sinnesrörelse se, huru hustrun bakom mannens rygg och i olika älskares sällskap förslösar husets förmögenhet. De besluta att göra honom uppmärksam på det lif hans hustru för. Hon får emellertid reda på deras afsikt och förekommer dem. Hon berättar för mannen, att hans nevöer äro nog oförskämda att tadla allt hvad han gör. »I synnerhet göra de sig löjliga öfver din nattmössa och säga, att den aldrig är på sin plats utan går än hit än dit.» Gubben blir rasande och menar med rätta, att brorsönerna kunna lämna hans nattmössa i fred. Då dessa komma till onkeln för att klaga på hans hustru, få de knappast tid

att öppna munnen, förrän han afbryter dem med orden: »Jag vet, hvad ni vill säga; men hon behagar mig som hon är. Hon kan gärna få gå hit och dit, om det så faller mig i smaken». Misstaget förlänges, ty på grund af båda parternas hetsighet får ingen tid att tala till punkt. Onkeln tänker på nattmössan och nevöerna på tanten. Slutligen kör onkeln ut dem och stolt öfver sin energi, fördubblar han sin ömhet och sitt förtroende mot makan. Förhållandet mellan den unga hustrun och den gamle godtrogne äkta mannen är i denna fars tecknadt med verklig finhet.

En annan fars (Colin, som samtidigt prisar och förbannar Gud för sin hustrus skull) är nästan bitter i sin skildring. Colin är fattig och för ett arbetsamt och bekymmerfullt lif; till råga på allt har han äfven en argsint hustru, som alltid skriker efter pengar. Slutligen tröttnar han på att höra denna visa, och han beger sig bort för att få fred och förvärfva rikedomar. Den kvarlämnade hustrun gråter, ty hon har ingenting att lefva af. En tröstare infinner sig emellertid snart; hon afvisar honom i början, men som han är frikostig, blifver han hennes älskare.

Så går någon tid, och Colin återkommer, lika fattig som förut, men betydligt spakare. Hustruns första fråga är den gamla: »har du pengar?» Han svarar »gif mig att dricka». — Hon sätter fram vatten åt honom, men han begär vin. — Därpå börjar han smickra sin hustru, med hvilken han åter

vill stå på god fot. Han ser sig omkring och finner med förvåning, att allt är förändradt i den fattiga boningen. »Huru har det här husgerådet kommit hit?» — »Colin, det har kommit genom Guds nåd.» — »Och den vackra sängen, gardinerna, sänghimlen, kopparkärlen?» »Colin, genom Guds nåd». Colin knäfaller och tackar Gud för så mycket godt. Men i detsamma får han också syn på en vagga med ett litet barn. »Hvems är det där lilla barnet?» — »Det är mitt», svarar hustrun utan fruktan. — »Och huru har det kommit hit». — »Colin, genom Guds nåd». — Det tycker Colin är något för mycket af det goda, och han håller på att blifva ond, men hustrun svarar ironiskt: »tacka Gud, hvilken gifvit dig, som är så sträf och ej förstår dig på att taga folk, rikedomar och sedan, såsom sig höfves och bör, en arftagare». Colin är visserligen ej riktigt belåten, men hvad är att göra? Han har redan sett, att det ej är bättre borta, och han slår sig till ro.

Där ligger ett visst barskt allvar bakom denna skildring; också slutar den med en uppmaning till männen att ej öfvergifva sina hustrur och till hustrurna att väl behandla sina män.

Oblandadt lustig är däremot en annan fars, hvilken sätter i scen en historia, som otaliga gånger berättats på vers och prosa under medeltiden och renässansen.

Lukas är en enögd och halt äkta man. Man har påpekat för honom, att hustrun har åtskilligt

för sig bakom hans rygg. Men det tror han icke. »Jag ser bättre med mitt ena öga, än du med dina två», svarar han den granne, hvilken upplyser honom om hustruns snedsprång. Emellertid skadar det aldrig att vara försiktig, och en afton kommer han hem, helt oväntadt. Men hustrun är ej så lätt öfverraskad. När hon hör mannen komma, skyndar hon ut, öppnar dörren och kastar sig om hans hals. »Ack, Lukas, jag har drömt, att Gud återgifvit dig synen på båda ögonen. Låt mig se, om jag är sanndrömmare. Ser du icke klart, när jag lägger handen för det här ögat?» Och därmed täcker hon till det öga med hvilket han kan se — och älskaren slinker ut.

Vanligen är det mannen, som i farsen blir dragen vid näsan och förlöjligad och kvinnan afgår med segern. Åt intet har medeltidsfarsen så skrattat som åt mannen — hanrejen. Men han har sig själf att skylla. Han är hetsig och rå eller han är gammal och dum, kvinnan däremot är smidig och slug eller har åtminstone ungdomens rätt på sin sida. Men där finnes också män. som ej låta leka med sig, eller som förstå att hämnas sin kränkta ära. Sättet är stundom något groft. Där är bonden Naudet, hvilken af herremannen skickas till slottet med ett bref till frun, för att denne skall få vara ensam med hans hustru, den vackra Lison; Naudet går, fast han väl vet, hvarför herremannen kvarstannar. Denne inser, fast något för sent, att det är bättre att bevaka sitt eget än fika efter andras.

Och där är Jacquinot, som genom sin fasthet och sitt saktmod nästan lyckas att kufva sin obstinata hustru.

Jacquinot har ett helvete i huset. Han har nämligen ej blott en hustru utan äfven en svärmoder. Ständigt ropas där på Jacquinot. Jacquinot skall uträtta allt. När han klagar öfver att han ej kan komma i håg sina många och olika göromål, gifver svärmodern honom det vänliga rådet att skrifva upp dem på en lista. Han tar de båda megärerna på ordet och det föres till protokollet, att han skall göra upp eld om morgonen, passa barnet, baka bröd, tvätta, slakta, koka soppan o. s. v. Allt skrifver han upp med största omsorg och listan undertecknas. Därefter befaller hustrun honom hjälpa sig att vrida tvätten. Af misstag eller elakhet släpper Jacquinot den ända af lakanet han håller, och hustrun står på hufvudet i det stora bykkaret. — »Hjälp, Jacquinot, hjälp». — »Det står icke på min lista», svarar Jacquinot och börjar för större säkerhets skull genomläsa densamma: »baka..., koka..., hålla rent i köket; nej, det står icke på min lista». Nu kommer svärmodern till som ett oväder för att se, huru det går med tvätten, men icke heller hon kan förmå honom att draga upp hustrun. Först då hustrun kryper till korset och lofvar att för framtiden vara ödmjuk och lydig, hjälper Jacquinot upp henne.

Det är icke i ljusa färger som farsen utmålar äktenskapet. Men huru dåliga hustrurna äro, eller

huru obehagliga och tyranniska männen — det klokaste är dock, att hvar och en är nöjd med sin lott. Världen är nu en gång dålig, och det hjälper icke att söka förändra den. Man råkar endast ur askan i elden. Det är en lärdom, som tydligt framgår ur de båda farserna om *Männen som läto salta sina hustrur* och *Hustrurna som läto gjuta om sina män*. I det förra stycket tycka två dumhufvud till män, att deras hustrur äro för beskedliga. De uppsöka därför en lärd doktor, och denne lofvar att mot en ringa penning sätta lite sälta på dem. Han lämnas ensam med hustrurna och ger dem en lektion i konsten att behandla sina äkta män. När dessa återkomma, få de stryk af sina hustrur. De vilja då gärna hafva dem utlakade igen, men se, det går öfver doktorns konst.

I den andra farsen är det två hustrur, hvilka äro missnöjda. Deras män äro för gamla. Lyckligtvis har just en klockgjutare kommit till staden, hvilken äfven förstår sig på att gjuta om människor. De båda unga fruarne äro icke sena att öfvertala sina män att genomgå proceduren. Klockgjutaren förbereder dem emellertid lojalt på, att de icke komma att vinna på förändringen, ty det är lättare att styra en gubbe än en ung man. Men kvinnorna stå på sig och klockgjutaren skrider till verket. Mycket riktigt framkomma ur grytan två unga och vackra män, men deras lynne är också förändradt och de gripa strax till käppen.

Men mästerverket bland de franska farserna är

dock *Advokaten Pathelin*, som väl är det mest bekanta af alla medeltidsdramer och klassiskt såväl genom sin enkla, men fint afvägda intrig som på grund af den träffsäkra karakterstеckningen. Mäster Pathelin skiljer sig från andra farser redan genom sitt omfång. Men så är också handlingen här utförd och ej blott som eljest skisserad. Stycket är skrifvet omkring 1470, men hvem dess författare är, torde alltid förblifva obekant. Man har gissat på tidens största namn, och detta är förklarligt, ty redan diktionens rikedom och omväxling, såväl som replikernas snarfyndighet, häntyder på en man, som varit van att föra pennan. Hvem han nu än var, så hade han haft många föregångare: de motiv som behandlas i Pathelin tillhöra medeltidsfarsens mest omtyckta. Redan i Eustache Deschamps dialog från slutet af trettonhundratalet, Mäster Trubert och Antroignart, har man en slug advokat som öfverlistas af sin klient. Sedan var motivet vanligt i juristfarserna, och troligen är det också inom Basochen, som vi hafva att söka författaren till Mäster Pathelin.

Det är fyra personer, som uppträda i denna fars: Mäster Pathelin, en i bedrägerier durkdrifven advokat, hans hustru Guillemette, som troget står honom bi vid hans skälmstycken, klädeshandlaren Guillaume, ett dumhufvud, som drages vid näsan, och Thibaut Agnelet, fåraherden, slug som Pathelin, men utan dennes svada.

Pathelin har inga processer och därför icke

heller några pengar. Emellertid äro hans kläder uppslitna, och han öfverlägger med sin hustru, huru han skall skaffa sig nya. Han beger sig till marknaden, stiger in i Guillaumes butik och inlåter sig i samtal med honom. Han berättar om den vänskap han hyst för hans fader, huru hjälpsam denne var, huru klok; han beskrifver honom, och det är alldeles förunderligt, hvad Guillaume är honom lik i allt. Sedan han på detta sätt mjukat upp honom, kommer han alldeles händelsevis att kasta sina blickar på ett tygstycke, som han finner mycket mjukt och behagligt. Han börjar köpslå. Guillaume prisar sin vara, men han vill ej slå af på sitt pris. Det spelar nu icke en någon stor roll för advokaten, hvilken tänker uppskjuta med betalningen till domedag. Han begär slutligen sex alnar. Därefter skall han betala, men olyckan vill att han ej har några pengar på sig. Det är han riktigt glad öfver. Han vill så gerna upplifva med Guillaume den vänskap, som han hyst för hans fader, och han föreslår honom att komma hem till sig och smaka på en gås, som hans hustru just har på spettet. Samtidigt kunde han få tillfälle att betala honom. Guillaume är visserligen något misstrogen; han skulle helst vilja hafva pengar strax. Men tanken på gåsen frestar honom, och han samtycker. Dessutom har han gjort en god affär. Han har sålt tyget för tjugofyra sous alnen, och det är endast värdt tjugo.

Pathelin bär hem sitt kläde och berättar för

den förvånade hustrun, huru han förskaffat sig detsamma. »Nu går jag och lägger mig», säger Pathelin, »och när Guillaume kommer, så säg honom, att jag sedan sex veckor ligger till sängs på grund af en elakartad feber». Hustrun förstår knepet, och när Guillaume, glad i hågen och vid tanken på gåsen han skall äta, och pengarna han skall lyfta, anländer och knackar på dörren, öppnar hon häftigt gråtande. Ju mera Guillaume höjer stämman, desto ifrigare ber hon honom att tala tyst, ty mannen ligger sedan elfva veckor dödssjuk. Guillaume invänder, att han samma morgon köpt sex alnar tyg hos honom. »Det är icke vackert af Er att vilja skämta vid ett tillfälle som detta», svarar Guillemette. Klädeshandlaren vet slutligen ej hvad han skall tänka; det går rundt i hans hufvud, och han frågar: »Har ni icke heller en gås på spettet?» — »Är ni tokig, det vore just lämplig sjukmat». Guillaume beger sig slutligen tillbaka till sin butik; han tror, att han drömt. Men där märker han, att sex alnar kläde saknas i tygstycket. »Pathelin har ändå tagit det», säger han, och springer tillbaka till advokatens bostad, fast besluten, att hvad som än må hända, utkräfva sin rätt. Men nu börjar advokaten yra. Han talar på alla möjliga dialekter, och hustrun förklarar gråtande hans repliker. »Det där är på limousinerdialekt... han hade nämligen en onkel, som var ifrån den trakten... hans mor var från Picardiet... hans skollärare var en normand... ack, han dör... hans

farmor var från Bretagne... man måste skicka efter sakramentet...» Men när slutligen Pathelin äfven börjar tala latin, kan Guillaume ej uthärda längre. Han tror nu fullt och fast, att en djäfvul antagit advokatens gestalt och lurat honom på tyget. Och ursäktande sig, rusar han bort: han vill ej vara vittne till den yrande Pathelins förskräckliga dödsscen.

Därmed slutar första afdelningen, i hvilken således Guillaume blifvit bedragen af Pathelin. I den andra är det Pathelins tur att blifva öfverlistad.

Och det är den skenbart så enfaldige Thibaut Agnelet, klädeshandlarens fåraherde, hvilken skall spela advokaten detta spratt. Han står där med menlös uppsyn, när dörren öppnas för honom till Pathelins boning. Han är anklagad af sin herre för att hafva dödat och ätit upp åtskilliga präktiga får i den hjord, som blifvit anförtrodd åt hans vård. Och det är sant, han har verkligen gjort det. »Guillaume har visserligen rätt, men Ni kan nog finna en paragraf, som håller mig ryggen fri».

Advokaten är just ej vidare förtjust i klienten, han är så illa klädd. Icke är här något att förtjäna! Men när Agnelet förklarar, att han vill betala med klingande guld, börjar Pathelin fundera. Den moraliska sidan af saken generar honom naturligen icke; men Agnelet är gripen på bar gerning, så lätt är det icke att finna en utväg. Att neka lönar sig icke; man skulle då endast inveckla ho-

nom i motsägelser. Han skall icke svara alls. »Hvad man än frågar dig vid domstolen, så bräk endast som dina får: bä. Jag skall då förklara saken och säga: karlen är idiot, han tror att han talar till sina får. Men hvad du än gör och hvem som än frågar dig, äfven om det är jag, akta dig för att säga annat». Och Agnelet har förstått: »Säg gerna, att jag är galen, om jag i dag yttrar ett annat ord till er eller till någon annan».

Båda begifva sig därefter till domstolen, hvarest Guillaume redan infunnit sig. Denne ser ej strax Pathelin, hvilken håller sig dold bakom fåraherden. Men då Pathelin börjar tala, känner han igen honom — det är samme man, hvilken på morgonen stulit hans kläde, och som han för en timma sedan funnit döende i sin säng. Den stackars klädeshandlaren förlorar strax konsepterna. Han afbryter sin påbörjade utredning af målet och säger: »Det är Ni, som stulit sex alnar kläde från mig i dag på morgonen!» — »Hvad är det han pratar?» infaller domaren. — »Han är tokig», svarar Pathelin, »den kanaljen vill insinuera, att fåraherden till mig sålt den ull, af hvilken min dräkt är gjord». Domaren blir ond och ger klädeshandlaren en uppsträckning. »Revenons à ces moutons», säger han, ett uttryck hvilket liksom många andra i Pathelin, blifvit ordspråk i Frankrike. Klädeshandlarens förvirring känner nu ej några gränser. Han sammanblandar de båda rofferierna, och anklagar Pathelin för att hafva dödat hans får, och

Agnelet för att hafva tagit tyget utan att betala och ju mer han anstränger sig, för att utreda saken, desto mera rör han ihop dem.

Domaren skakar på hufvudet: »det kan aldrig stå rätt till med honom!» Han vänder sig till Agnelet för att höra, hvad han har att anföra till saken. »Bä» svarar Agnelet, och huru än domaren ställer sina frågor, får han ej annat svar. »Stackarn, han är galen eller också tror han, att han befinner sig bland sina djur», svarar Pathelin, »det är stor skam att anklaga en sådan man». Domaren har slutligen ingenting annat att göra än att afskrifva målet och låta Agnelet gå fri på grund af bristande bevisning.

»Nå Agnelet», säger Pathelin, när han blifvit ensam med sin klient, »har jag ej skött din process bra, nu återstår det blott att betala mig». — »Bä» — »Se så, inga bä nu, du har pengar, alltså betala». — »Bä» — Huru än mäster Pathelin ber och förbannar, så kommer han icke någon vart med herden. Denne har endast ett svar: han bräker såsom Pathelin lärt honom. Och slutligen när advokaten hotar med att sätta honom i fängelse, springer han sin väg.

Den som ger sig i lek, får hålla streck, det är moralen i Pathelin.

* * *

Om ännu i våra dagar det franska lustspelet är det förnämsta i världen, så har det ej minst därför att tacka sin långa och jämna utveckling. Sina första stapplande steg har det tagit under medeltiden. Plejaden sökte väl att uttränga det genom sina efter antika och italienska mönster imiterade komedier, men det gick icke lätt. Sottien och moraliteten öfverlefde visserligen icke i sin ursprungliga form femtonhundratalet, men särskildt den senare har i mycket förberedt karakterskomediens uppkomst. Moraliteten hade redan med skärpa och åskådlighet gifvit universella porträtt af olika laster och dygder, och i de typiska människoskildringar, hvilka sedan Corneille och Molière skapade, kvarlefver något af dess tillvägagående. Den hade analyserat hyckleriet, lögnen, girigheten; i karakterskomedien framställdes hycklaren (Tartuffe), lögnaren (Le menteur) och den girige (L'avare). Försvann således moraliteten i sin ursprungliga skickelse, så var det i själfva verket endast för att återuppstå som karakterskomedi.

Och farsen har aldrig dött. Många af Plejadens lustspel äro ingenting annat än farser, förnämt indelade i akter och scener, ehuru de smyckat sig med det nya namnet komedier. Men dylika förändringar vunno föga ånklang; publiken föredrog länge de gamla, naiva farserna för de nya komedierna. Ännu under Henrik IV:s tid tillhörde farsen repertoaren. I början af sextonhundratalet finnes ett helt sällskap af utmärkta farsskådespe-

lare på hôtel de Bourgognes scen. Där uppträdde den tjocke Gros-Guillaume, hvilken så många gånger roade Henrik IV med sitt uppsluppna skämt. Han var en af tidens mest utmärkte aktörer och särskildt berömd såsom framställare af betjäntroller och den skrytsamme Gascognaren. Där var den magre och smidige Gaultier-Garguille, som spelade gubbroller, och där var såsom den tredje i detta lustiga klöfverblad den rödhårige Turlupin, hvilken excellerade i att spela skälmar och intrigörer; och jämte dessa funnos många andra.

Det var först längre fram under Ludvig XIII, då tragikomedien och pastoralen blomstrade, som farsen föll i vanrykte och endast ansågs god nog för att roa lakejer. Men likväl var det mera namnet än saken som föraktades. Ty hvad äro åtskilliga af Molières komedier annat än farser. *Les précieuses ridicules* kallas ännu i första upplagan en fars. Och farser med medeltidsanor äro *Le médecin malgré lui* och *Georges Dandin*, flere andra att förtiga.

Molière är den egentlige grundläggaren af den nya franska komedien och på samma gång medeltidskomediens arftagare. Han förvaltade arfvet väl, han ökade det med skatter, hämtade från många andra håll. Och genom sin djupa komik och mästerliga karaktersteckning gaf han det franska lustspelet en ny pregel, den fick något allmänmänskligt öfver sig. Han skapade typer, i hvilka

människorna under alla tider skola finna sina dåraktigheter och laster afspeglade.

Men vid sidan om den högre komedien lefde farsen alltjämt vidare. Visserligen förblef den sig icke i allt lik. Dess diktion blef elegantare och framförallt blef den mindre cynisk och mindre frispråkig. Men det är också de enda förändringar den undergått under tidernas lopp. Ännu i våra dagar har den alltjämt samma glada humör som under medeltiden, alltjämt älskar den att framförallt skratta åt äktenskapet och tumla om med otrogna hustrur, bedragna äkta män och elaka svärmödrar. Vi känna alla arten; alla hafva vi skrattat åt Duvals skilsmässa.

